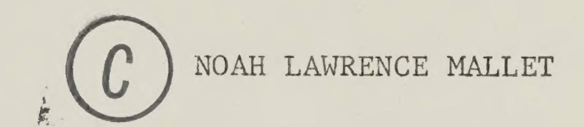

QUAECUMQUE VERA



THE UNIVERSITY OF ALBERTA

EMILE ZOLA - EDMOND DE GONCOURT: LA QUESTION DES EMPRUNTS

by



NOAH LAWRENCE MALLET

A THESIS

SUBMITTED TO THE FACULTY OF GRADUATE STUDIES AND RESEARCH

IN PARTIAL FULFILMENT OF THE REQUIREMENTS FOR THE DEGREE

OF MASTER OF ARTS

DEPARTMENT OF ROMANCE LANGUAGES

EDMONTON, ALBERTA

SPRING, 1972

ABSTRACT

Even though for more than a quarter century Edmond de Goncourt and Emile Zola appeared to be friends, strong undercurrents of animosity permeated their relationship. This animosity centered around Edmond's continual insistence that Zola was plagiarizing him. While Zola knew of Edmond's accusations, he was probably unaware of their extent, since only recently with the publication of the Goncourt brothers' unexpurgated Journal has Edmond's full rancour come to light.

However, an examination of Zola's early writing reveals that far from having plagiarized the brothers, Zola in his early twenties already possessed the foundations of many of his later concepts. Among the young novelist's theories during his pre-Goncourt period were a rejection of idealistic romanticism in order to portray life realistically. In addition, Zola had already begun to appreciate the influence of science and the value of determinism in literature. Finally, even before 1865, the future author of L'Assommoir was exhibiting an interest in and a sympathy for the proletariat.

For Edmond, L'Assommoir constituted the most definite proof of plagiarism and for this reason he referred to it most frequently in his Journal. According to the elder Goncourt, L'Assommoir had been plagiarized from Germinie Lacerteux. However, an analysis of the sources, surroundings and characters in the two novels reveals that

a case for plagiarism cannot be proven and that Edmond was wrong to have insisted on it.

RESUME

Malgré que pendant plus d'un quart de siècle Edmond de Goncourt et Emile Zola semblaient être amis, une certaine animosité a toujours existé dans leurs relations sociales. La cause de cette animosité était l'insistance de la part d'Edmond que Zola le plagiait. Tandis que Zola était au courant des accusations de l'aîné des Goncourt, il ne connaissait pas leur étendue parce que la rancune d'Edmond est restée cachée dans son Journal inédit jusqu'à récemment.

Pourtant, un examen des oeuvres de Zola écrites pendant sa jeunesse révèle que loin d'avoir plagié les deux frères, Zola, avant de les avoir rencontrés, possédait déjà le germe de beaucoup de ses théories de maturité. Parmi les théories du jeune Zola pendant sa période pré-goncourtienne se trouvent un rejet du romantisme idéaliste et un souci de la vérité dans les oeuvres d'art. En plus, Zola appréciait déjà l'influence de la science et la valeur du déterminisme dans la littérature. Finalement, même avant 1865, le futur auteur de L'Assommoir s'intéressait au prolétariat envers lequel il éprouvait une énorme sympathie.

Selon le Journal, c'était L'Assommoir qui constituait la plus grande preuve du plagiat. Edmond a toujours maintenu l'opinion que Zola, dans le livre qui fit sa fortune, avait plagié Germinie Lacerteux. Pourtant, une analyse des sources, des milieux et des personnages des deux romans montre qu'il n'y a aucune preuve de

plagiat et qu'Edmond avait tort d'insister sur ce fait.

REMERCIEMENT

Qu'il me soit permis de remercier très vivement le professeur P. A. Robberecht pour les bons conseils qu'il m'a donnés pendant l'élaboration de cette thèse.

TABLE DES MATIERES

TABLE DES SIGLES

Emile Zola, *Correspondance*. 2 vols. 1929.	Corr.
Edmond et Jules de Goncourt, *Journal*: *Mémoires de la vie littéraire*. 4 vols. 1959.	J.G.

INTRODUCTION

Les rapports tant littéraires que sociaux entre Emile Zola et les frères Goncourt ont toujours intéressé la critique. Ce n'est cependant qu'à partir de 1956, date de la publication du Journal complet, que quelques critiques se sont penchés sur certaines accusations d'Edmond, longtemps soupçonnées mais jamais dévoilées. Avant cette date, comme l'a remarqué M. Léon Deffoux qui, en 1931, avait voulu trouver des références au roman de Zola, le Journal des Goncourt en neuf volumes gardait le silence à propos des rapports entre les trois écrivains.[1] En 1953, F.W.J. Hemmings, dans son étude Emile Zola, a bien reconnu le problème des relations Zola-Goncourt de la façon suivante: "The coolness that did set in, some years after the death of Jules, arose more probably from Edmond's jealousy at Zola's spectacularly successful exploitation (with L'Assommoir) of a vein, that of the working-class novel, which he believed he and his brother had been the first to work, and to which they had therefore a kind of prescriptive right."[2]

Cette opposition a été mise en relief par M. John C. Lapp dans son Zola Before the Rougon-Macquart où il affirme que le style de Zola "throws into sharp relief the purposely colourless, matter-of-fact quality of the Goncourts' realism."[3] Finalement, M. Robert Margerit dans son article "Zola sans le Naturalisme" nous informe que les personnages des Goncourt "restent des types particuliers dont l'intérêt a disparu avec le temps et les particularismes

sociaux sur lesquels les Goncourt ont inutilement 'témoigné'."[4]

En ce qui concerne les critiques goncourtiens qui parlent d'Emile Zola, citons l'opinion de M. André Billy que la chose la plus fâcheuse pour Emond de Goncourt "était que, continuellement, Zola était désigné comme le chef de l'école naturaliste alors que Goncourt prétendait, non sans raison, en avoir été le précurseur...."[5] Pour M. Robert Ricatte, "Zola, aidé par une incuriosité congénitale, pratique spontanément dans ses romans l'utilitarisme le plus strict ...."[6] au lieu de s'intéresser, comme faisaient les Goncourt, aux "curiosités psychologiques et sociales."[7]

Dans son Esthétique des Goncourt, [8] M. Pierre Sabatier montra combien Zola devait aux Goncourt. L'apparition de Germinie Lacerteux en 1865," déclare-t-il, "fut, pour lui, une révélation. Il s'enthousiasma pour cet art si nouveau, pour ce génie descriptif et pittoresque qui se dégageait de cette suite de tableaux admirables, présentant le peuple dans son émouvante et simple vérité."[9] Pourtant, malgré de telles déclarations, nous espérons montrer, en nous appuyant sur la correspondance de la jeunesse de Zola, que cet écrivain possédait déjà, au moins en germe, des idées littéraires semblables avant d'avoir lu les oeuvres et avant d'avoir fait la connaissance des Goncourt.

Malgré la longue amitié qui a existé pendant trente et un ans entre Zola et les frères Goncourt (réduit seulement à Edmond après la mort de son frère Jules), le degré en demeure toujours suspect. Selon M. André Billy, Zola et Edmond "ne furent jamais de vrais amis;

trop de divergences de goût, de tempérament, de carrière, de talent, les séparaient, sans parler du grief que Goncourt faisait à Zola de le plagier...."[10] Cette dernière affirmation peut être vérifiée par de nombreuses pages du Journal des Goncourt qui révèlent l'obsession du vieil Edmond qui croyait que Zola lui empruntait ses caractères et ses idées. La rancune de l'aîné des Goncourt éclata en 1877 avec la publication de L'Assommoir - livre qu'Edmond compara à Germinie Lacerteux écrit par lui et son frère douze ans auparavant.

Le 25 avril 1877 Edmond écrivit dans son Journal que "les faits sont des faits. Avant Germinie Lacerteux qu'avait fait Zola? Les Contes à Ninon! Germinie paraît. Pour lui ce livre est une révélation" (J.G., II, 1184-1185). Deux ans plus tard, Edmond employa le mot "emprunts" au lieu de "révélation" quand il nota dans son Journal du 5 février 1879 que "vraiment comme emprunts, il va quelquefois bien loin avec moi, l'ami Zola" (J.G., III, 9). Pendant des années cette amertume ne fera que croître. Ainsi, dix ans plus tard, le 3 mai 1889 Edmond confie ces mots au Journal:

> Si personne dans le journalisme ne veut reconnaître que je suis le procréateur et le plagié de Zola, si personne n'a l'air de s'apercevoir que c'est le grossissement, la caricature, l'encanaillement de mes procédés qui ont fait son succès, quelque chose me console, c'est de penser que, si Améric Vespuce a baptisé l'Amérique, toutes les études et tout l'intérêt du monde de maintenant sont autour du nom de Christophe Colomb (J.G., III, 969).

Jusqu'à la fin de sa vie, Edmond gardera la même opinion: "je suis le procréateur et le plagié de Zola."

On peut se demander si Zola était au courant des accusations

d'Edmond. Une lettre écrite par ce premier à Alphonse Daudet et datée du 25 juillet 1885 montre qu'il l'était. Dans cette lettre, Zola se plaint ainsi:

> Du reste, j'avoue que Goncourt commence à m'énerver, avec sa manie maladive de crier au voleur. Depuis longtemps, il va répétant partout que je lui prends ses idées. L'Assommoir, c'est Germinie Lacerteux. J'ai volé La Faute de l'abbé Mouret dans Madame Gervaisais. Dernièrement encore - et vous avez été mêlé à l'aventure - n'avait-il pas prétendu que j'avais écrit tout un passage de La Joie de vivre, après avoir entendu la lecture d'un chapitre de Chérie?...Et, maintenant, avant que L'Oeuvre paraisse, voici les plaisanteries qui recommencent.[11]

En parlant de L'Oeuvre, Zola faisait allusion, comme nous le verrons, aux accusations d'Edmond que des emprunts existaient entre le roman de Zola et Manette Salomon des deux frères. Cependant, si Zola était au courant des accusations d'Edmond, il est fort probable qu'il n'en connaissait pas leur degré. La gravité des accusations ne sera évidemment révélée qu'à partir de 1956, date de la parition du Journal complet. Qu'Edmond trouva préférable de ne pas publier le Journal complet nous intéresse particulièrement pour mesurer l'ampleur de ses accusations.

Lorsqu'entre 1887 et 1896 quand neuf volumes du Journal de la vie littéraire des Goncourt parurent, Edmond gardait toujours une partie inédite pour être publiée vingt ans après sa mort. En décembre 1891, sur la couverture du cahier VII du Journal il écrivit "A déposer, cacheté, chez mon notaire pour être repris à la Bibliothèque Nationale et livré à la publicité 20 ans après ma mort" (J.G., I, 6). Les extraits qu'il avait décidé de publier

pendant son vivant, il les considérait comme la partie la moins intéressante de son travail (J.G., I, 7). Puisqu'Edmond est mort en 1896, c'était seulement en 1916 que l'Académie Goncourt pouvait songer à la publication du Journal complet. A l'époque, la France étant en guerre, la publication du Journal fut remise pour cinq ans. Mais en 1921, trois juriconsultes décidèrent encore une fois d'en remettre la publication, à cause, déclarèrent-ils, de la très fréquente mention de personnes encore vivantes.

Pendant des années, la critique a plus ou moins patiemment attendu la publication du Journal complet. Ainsi, Maurice Le Blond, le gendre de Zola, écrivait en 1930 que "s'il est vrai que les pages du 'Journal des Goncourt' qui sont restées secrètes recèlent quelques petites infamies à l'adresse du grand romancier qui fut toujours leur ami, elles ne parviendront qu'à diminuer et à salir la mémoire de celui qui les rédigea; elles n'atteindront pas la gloire de l'écrivain qui sut toujours allier la loyauté du caractère, à la puissance créatrice."[12] Mais les critiques devaient encore supporter leur impatience à l'égard du Journal complet. L'Académie Goncourt mit en vente une édition définitive en 1935-36, mais cette édition conservait exactement le même texte publié du vivant de l'aîné des Goncourt.

C'est seulement en 1946, après la deuxième guerre mondiale et à l'occasion du cinquantième anniversaire de la mort d'Edmond de Goncourt que l'Académie réussit à obtenir la permission du Ministre de l'Instruction publique de faire une photographie par micro-film

du Journal complet. Ainsi, la transcription et l'annotation pouvaient enfin être confiées aux savants. Après MM. Pognon et Burnand, ce fut M. Ricatte qui compléta le travail et finalement, en 1956, pour le soixantième anniversaire de la mort d'Edmond, l'Académie réussit à publier son Journal. Le texte est quatre fois et demi plus grand que celui qui vit le jour pendant le vivant de l'aîné des Goncourt.

Pour notre étude, nous avons relevé du Journal complet trente et une citations qui ont directement trait au caractère d'Emile Zola ou aux emprunts Zola-Goncourt. De ces trente et une citations, vingt-six n'avaient pas paru avant la publication du Journal complet. Ainsi, c'est seulement de nos jours que la critique peut examiner en détail les accusations de plagiat portées par Edmond contre Zola.

Dans le cas Zola-Goncourt, l'enthousiasme que montrait ce premier envers le roman Germinie Lacerteux des deux frères élève la possibilité toujours improuvable que Zola subit une certaine inspiration goncourtienne. Pourtant, ce que nous proposons d'examiner dans cette étude ne sont pas les sources de l'inspiration d'Emile Zola, mais les accusations de plagiat tenues contre lui par le survivant des Goncourt pendant presque vingt ans.

Pour les besoins de notre étude, le plagiat ou les emprunts littéraires se rapporteront à l'acte de prendre d'un auteur ses théories, ses intrigues ou ses caractères. Ainsi, une accusation de plagiat ou d'emprunts littéraires est concrète et admet une preuve. Pourtant, le terme inspiration est plus vague. L'inspiration s'occupe des premières impulsions dans l'esprit d'un artiste vers la naissance

d'une oeuvre. On peut toujours essayer de deviner les sources de ces premières impulsions, mais sans aucune indication exacte de l'auteur, il serait impossible d'en être certain. Dans une telle situation, personne ne peut baser aucune théorie valable sur les sources improuvables de l'inspiration d'un artiste. En plus, il nous semble logique qu'un artiste lui-même ne sait pas toujours la source de toutes ses inspirations.

Du vivant d'Edmond, le journaliste, M. Houssaye exprimait l'opinion que si le lecteur lisait la préface de Germinie Lacerteux il y trouverait "les traits primordiaux de la doctrine qui devait faire la fortune littéraire d'Emile Zola: la prétention au roman vrai; le roman de la rue substitué au roman du boudoir; le roman se faisant enquête sociale, s'imposant les études et les devoirs de la science et en revendiquant les libertés et les franchises."[13]

Madame Alphonse Daudet, une amie personnelle d'Edmond, était d'accord avec M. Houssaye sur l'importance littéraire des oeuvres des Goncourt. En 1890, Madame Daudet parle de "l'initiative naturaliste si bien donnée par Germinie Lacerteux."[14] Elle décrit cette initiative en expliquant que c'était "dans la lèpre du faubourg ouvrier, la rue montante vers les champs, dans la banlieue poudreuse et sur la table d'amphithéâtre, et dans l'hospice, [que] les Goncourt ont ramassé la littérature actuelle faite de ce que respire et aspire l'humanité que nous coudoyons tous les jours."[15] Madame Daudet continue en insistant que "les maîtres et les

devanciers naturalistes"[16] étaient les deux frères et non pas Zola. Selon Edmond, Mme Daudet croyait que Zola était plagiaire. Un soir elle a même parlé "du curieux livre qu'il y avait à faire de tous ses emprunts" (J.G., III, 1098).

Pourtant, malgré ces quelques voix parmi les contemporains, la critique de l'époque est restée singulièrement muette à propos des différences Zola-Goncourt. De nos jours quelques critiques se sont intéressés à la question. M. Pierre Sabatier affirme que "l'influence de Germinie Lacerteux demeure indéniable sur les romans de l'écrivain de Médan, dans le choix des sujets, comme dans la manière dont il les a tracés."[17] Ainsi, M. Sabatier insiste que "l'oeuvre entière d'Emile Zola s'inscrit indéniablement dans le sillage de Germinie Lacerteux."[18] Pour M. Angus Wilson, c'était la jalousie qui poussait Edmond de Goncourt à attaquer Zola. Ainsi, M. Wilson dit que "for Edmond, the constant eclipsing of his own fame by that of the young provincial whom he had hoped to patronize, became steadily more intolerable; and a subterranean warfare... raged incessantly between them."[19] Selon M. Guy Robert, Zola voulait rester indépendant, tout en tenant "à délimiter son terrain propre entre Balzac et les Goncourt."[20] Comme preuve, M. Robert cite un paragraphe que le jeune Zola écrivit au commencement de sa carrière dans ses "Notes générales sur la nature de l'oeuvre": "J'échapperai à l'imitation de Balzac qui a tout un monde dans ses livres.... [En plus] les de Goncourt seront si bien écrasés par la masse (par la longueur des chapitres, l'haleine de passion et la

marche logique), qu'on n'osera m'accuser de les imiter."[21] Voilà un aveu de la part de Zola que malgré ses tentatives de rester indépendant, des similarités existeraient entre ses oeuvres et celles des deux frères. M. Elliott M. Grant considère que l'âpre réalisme du roman Germinie Lacerteux "doubtless encouraged Zola in his own projects."[22] Plus positif encore, M. Robert Baldick parle de "L'Assommoir - a novel closely related to Germinie Lacerteux with a heroine, Gervaise who in name, character and fate is obviously modelled on Germinie."[23] Sans prendre partie, M. F.W.J. Hemmings mentionne la question des emprunts et celle de la publication du Journal complet des Goncourt. Ainsi, M. Hemmings dit que "privately, as we know now that his diary has been published in an unexpurgated version, Edmond de Goncourt had for a long time suspected Zola of plagiarizing his novels."[24]

Le seul critique qui traite la question des emprunts d'une façon détaillée est M. John C. Lapp. Dans son livre, Zola Before the Rougon-Macquart, M. Lapp développe l'idée que Zola avait subi l'influence de l'écriture artiste des Goncourt surtout quand il écrivait Les Mystères de Marseilles.[25] En général, nous ne disputerons pas les points de similarité qui pourraient exister entre l'oeuvre des Goncourt et celle de Zola, la critique ne s'est pas trompée à cet égard. Le but de notre étude sera de montrer que parce que Zola avait formulé les grandes lignes de ses idées littéraires avant d'avoir fait la rencontre des Goncourt, la possibilité d'un emprunt, comme le voulait Edmond, se trouve limitée.

Nous montrerons aussi, à la suite de MM. Lapp et Hemmings, la dette de Zola à l'égard de Taine et Michelet, car c'est chez eux que Zola trouva son idée du déterminisme scientifique et non pas chez les Goncourt. Le point essentiel de notre étude sera de vérifier la validité des plaintes d'Edmond de Goncourt. En effet, celui-ci a toujours prétendu que Zola lui empruntait ses idées et ses personnages. A l'exception de M. Lapp, la critique a généralement exprimé son opinion sur la question sans en avoir fait une étude détaillée. Par conséquent, dans les chapitres qui suivent nous établirons qu'une analyse de la correspondance du jeune Zola ainsi que celle de quelques articles qu'il écrivit avant 1865 montre que ce dernier possédait le germe de la plupart de ces idées avant d'avoir pris connaissance des oeuvres des Goncourt. Les idées de Zola pendant sa période pré-goncourtienne sont caractérisées par une attitude anti-romantique et un souci de la vérité dans les oeuvres d'art. En plus, il éprouva une grande sympathie pour les pauvres avec qui il avait vécu pendant ses difficiles années de jeunesse. Les idées et attitudes de Zola seront ensuite comparées à celles des Goncourt. Nous montrerons ainsi qu'il existe une certaine similarité entre quelques attitudes de ces trois auteurs. Parmi ces attitudes se trouvent l'idée que les caractères doivent être empruntés de la vie actuelle et qu'une intrigue est moins importante qu'une étude de caractère.

Puisqu'Edmond dans son Journal insistait continuellement que

le cas le plus évident de plagiat se trouvait dans L'Assommoir, emprunté, disait-il, de Germinie Lacerteux, nous examinerons ces deux romans afin de montrer que les caractères ainsi que les sources et les milieux en sont différents. Par conséquent, et en dépit d'un manque d'analyse détaillée de la part de la critique zolienne et goncourtienne sur la question des emprunts, nous pourrons affirmer que les plaintes d'Edmond que Zola lui empruntait ses idées et ses personnages sont fausses.

Mais si les plaintes d'Edmond sont fausses, d'une façon si manifeste, pourquoi n'a-t-il pas changé son opinion pendant presque vingt ans? Dans notre analyse des relations sociales et littéraires Zola-Goncourt, nous dégagerons les attitudes de ces écrivains à l'égard de la question des emprunts tout en indiquant que c'était surtout la jalousie qui motivait les accusations du survivant des Goncourt.

NOTES

[1] *La Publication de L'Assommoir* (Paris, 1931), p. 103.

[2] Oxford, 1966, p. 163.

[3] Toronto, 1964, p. 59.

[4] *Présence de Zola*, ed. Marc Bernard (Paris, 1953), p. 90.

[5] *Les Frères Goncourt* (Paris, 1954), p. 362.

[6] *La Création romanesque chez les Goncourt* (Paris, 1952), p. 350.

[7] Ricatte, p. 350.

[8] Paris, 1920, pp. 552-564.

[9] Sabatier, p. 552.

[10] Billy, p. 364.

[11] Emile Zola, *Oeuvres Complètes*, éd. Henri Mitterand, XIV (Lausanne, 1970), 1443.

[12] "Zola et les Goncourt," *Revue Bleue*, le 17 mars 1928, p. 166.

[13] Cité par Pierre Sabatier, *Germinie Lacerteux des Goncourt* (Paris, 1948), p. 163.

[14] *Souvenirs autour d'un groupe littéraire* (Paris, 1910), p. 125.

[15] Daudet, pp. 125-126.

[16] *Ibid.*, p. 126.

[17] Sabatier, *Germinie*, p. 165.

[18] *Ibid.*, p. 162.

[19] *Emile Zola - An Introductory Study of His Novels* (New York, 1952), p. 82.

[20] *Emile Zola, principes et caractères généraux de son oeuvre* (Paris, 1952), p. 25.

[21] Cité par Robert, p. 184, note 27.

[22]Emile Zola (New York, 1966), p. 84.

[23]The Goncourts (New York, 1960), p. 39.

[24]Hemmings, p. 163.

[25]Lapp, pp. 84-87.

CHAPITRE PREMIER - AMITIES

LES RELATIONS SOCIALES ET LITTERAIRES ZOLA-GONCOURT

Selon le Journal, les fluctuations des rapports entre Emile Zola et les frères Goncourt semblent être motivées presque entièrement par Edmond, et suivent de près la réussite de la carrière littéraire de Zola - réussite qu'Edmond s'attribuait continuellement.

Les premiers rapports entre ces romanciers eurent lieu vers le début de l'année 1865, avec le vibrant article en faveur de Germinie Lacerteux que Zola écrivit pour Le Salut Public de Lyon, et qui fut republié une année plus tard dans une collection intitulée Mes Haines. En 1865, Zola était chef de la publicité à la librairie Hachette, mais en même temps il écrivait des articles destinés aux journaux français. Le ton de l'article sur Germinie Lacerteux était fait pour flatter les Goncourt, mais Zola y témoignait une profonde admiration de l'oeuvre. Tout son "être," ses "sens" et son "intelligence," écrivait-il, le portaient "à admirer l'oeuvre excessive et fiévreuse."[1] Zola admirait cette oeuvre parce qu' "il s'agit d'un grave débat, celui qui a existé de tous temps entre les fortifiantes brutalités de la vérité et les banalités doucereuses du mensonge."[2] Depuis 1861, comme nous le verrons, Zola optait pour la vérité au lieu de ce qu'il appellait les mensonges.

Pour Zola, l'insistance sur la vérité dans un roman était mis

en évidence par la juxtaposition d'une âme élevée et d'un milieu sale et mesquin. Ainsi, il pouvait déclarer de l'héroine, Germinie Lacerteux, qu'elle "a des nerfs de grande dame; elle étouffe au milieu du vice sale et répugnant...."[3] En plus, la modernité de Germinie attirait Zola qui la considérait comme "la fille du siècle."[4] Zola défendait les droits des Goncourt d'aborder un tel sujet qui scandalisait la bourgeoisie de 1865. Selon lui, "l'artiste a le droit de fouiller en pleine nature humaine, de ne rien voiler du cadavre humain, de s'intéresser à nos plus petites particularités, de peindre les horizons dans leurs minuties et de les mettre de moitié dans nos joies et dans nos douleurs."[5] Finalement l'appréciation esthétique qu'éprouvait Zola pour Germinie Lacerteux aurait dû plaire énormément aux sensibles et neurotiques Goncourt. Zola décrivait leur livre comme une "oeuvre fiévreuse et maladive" tout en possédant "un charme provocant."[6] Donc, ce qui frappa le jeune romancier dans ce chef-d'oeuvre des Goncourt, c'était la vérité, la modernité, la sensibilité et la justaposition des différents personnages et milieux. Tous ces éloges rendirent les frères Goncourt heureux de trouver une critique favorable. Pourtant, de grandes différences séparaient le jeune critique et les deux frères, surtout dans le domaine de la peinture impressionniste; domaine où depuis 1865, Zola s'était exercé par de nombreux articles.

L'impressionnisme ne disait pas grand-chose aux deux frères qui s'intéressaient aux artistes du dix-huitième siècle comme Watteau, Chardin, La Tour et Fragonard. En parlant des tableaux de

Watteau, les Goncourt se demandaient pourquoi il fallait toujours s'enfoncer dans le monde actuel, "quand on peut inventer un monde et un poème...unique et ravissant du Loisir qui se balance, des Entretiens et des Chants du bel âge, de l'Amusement pastoral et du Passetemps assis!"[7] Selon M. Marcel Sauvage, l'importance des Goncourt dans l'histoire de l'art est très grande puisque leurs écrits avaient ré-établi "l'art du XVIII[e] siècle français" et aussi parce que les deux frères avaient donné aux français "la connaissance de l'art japonais."[8]

C'est justement parce qu'ils s'orientaient vers les japonaiseries et la peinture du dix-huitième siècle qu'ils méprisaient le travail des impressionnistes. Selon M. Baldick, les Goncourt "showed little flair or discernement when judging their contemporaries, and although they were themselves the foremost literary Impressionists of the nineteenth century, Edmond remained curiously blind to the merits of the Impressionist painters."[9] Il y a pourtant des exceptions où, selon Edmond, le peintre Degas au moins, vaut la peine d'être admiré. Dans son Journal, le 13 février 1874, le survivant des Goncourt écrivit que pour lui c'est Degas qu'il voit "le mieux attraper, dans la copie de la vie moderne, l'âme de cette vie" (J.G., II, 968). Pourtant, ici-même, Zola et les Goncourt différaient. Selon M. Hemmings, "Zola consistently underestimated Degas."[10] En effet, c'était Manet que le jeune romancier défendait de toute sa force.

Dans les oeuvres de Manet et celles des autres impressionnistes

Zola croyait trouver "une vision simple, des couleurs vives,"[11] et aussi le même souci de la vérité qu'il voulait dans ses romans. En plus, Zola louait des tableaux qui montraient la personnalité du peintre. Il insistait que de "peindre des rêves est un jeu d'enfant et de femme; les hommes ont charge de peindre des réalités. Ils [les impressionnistes] prennent la nature et ils la rendent vue à travers leurs tempéraments particuliers."[12] Voici pour Zola une de ses définitions d'art; la réalité légèrement transformée à cause du tempérament de l'artiste - définition qui semble s'accorder avec ce que font les impressionnistes.

Et les Goncourt, que disaient-ils des impressionnistes que défendait Zola? Selon le Journal, Edmond à l'exception de Degas, n'aimait pas les tableaux de ces peintres. En 1884, après avoir vu l'exposition de Manet, Edmond fit la remarque suivante: "Blague, blague, blague que cette exposition Manet. Ca vous met en colère, ce montage de coup" (J.G., III, 306). Au sujet des tableaux de Claude Monet, le vieil Edmond insistait que sa propre "vision n'est pas faite pour ces paysages" (J.G., III, 1005). Edmond comparait les tableaux des impressionnistes aux autres tableaux qu'il aimait. En 1890, après avoir assisté à une exposition de peintres anglais, il décrivit des tableaux "qui renferment une lumière si laiteusement cristallisée, ces toiles aux jaunes transparences semblables aux transparences superposées d'une pierre de talc....Il y a parmi ces toiles, un Turner: un lac d'un bleuâtre éthéré, aux contours indéfinis, un lac lointain, sous un coup de jour électrique, tout au

bout de terrains fauves. Nom de Dieu! ça vous fait mépriser l'originalité de Monet et des autres originaux de son espèce!" (J.G., III, 1107).

En parlant d'originaux critiques d'art, Edmond s'échauffait à cause "des faux et idiots jugements des hommes de lettres jugeant la peinture, à commencer par Diderot lui-même, à continuer par Thiers, Guizot, à finir par Zola...." (J.G., III, 481). Ainsi, nous pouvons affirmer que les idées qu'avaient Zola et les Goncourt sur l'art étaient si différentes que malgré leurs longues relations sociales, les deux frères n'avaient aucune influence sur les théories d'art de Zola. Il faut noter aussi qu'avant le début de leurs relations, Zola avait déjà publié le roman Thérèse Raquin - livre qui a dû plaire aux Goncourt puisqu'Edmond, longtemps après, nota dans son Journal que Zola "n'a d'étoffe, au fond, que pour continuer à être l'auteur de Thérèse Raquin" (J.G., II, 1026).

Selon le Journal, la première rencontre entre Zola et les Goncourt eut lieu le 14 décembre 1868, au moment où la position de ces trois romanciers dans la vie littéraire était très différente. Zola, âgé de vingt-huit ans avait publié outre quelques oeuvres critiques, ses Contes à Ninon (1864), La Confession de Claude (1865), Les Mystères de Marseille et Thérèse Raquin (1867). Aucun de ces romans n'avaient connu de grand succès. D'autre part, les frères Goncourt, plus âgés que Zola avaient déjà publié plusieurs histoires et romans comme Charles Demailly (1860), Soeur Philomène (1861), Manette Salomon (1867) et Germinie Lacerteux, le roman qui

maintenant rapprochait les trois écrivains. En plus, les frères Goncourt étaient riches, polis et cultivés. Dans un article sur les deux frères, publié le 22 septembre 1868, Zola révéla qu'il leur portait un peu d'envie. Ainsi, il écrivit:

> Et, avant tout, à notre époque, il n'est pas permis aux pauvres diables d'être des artistes. Les gens qui vivent de leur plume sont de misérables ouvriers livrant un article comme un cordonnier livre une paire de bottes; l'art n'a rien à voir dans cette branche du commerce contemporain. MM. de Goncourt ont donc une certaine fortune, non point trop grande, car ils pourraient alors s'oublier à réaliser les féeries luxueuses que rêvent les poètes, mais suffisante et les dégageant du souci des intérêts matériels de la vie.[13]

De cette façon, Zola encore "pauvre diable," voulait bien avoir une fortune, afin de devenir un artiste comme les deux frères qu'il admirait.

Il nous semble que pendant plusieurs années Zola admirera les deux frères et qu'il sera sincère dans les articles qu'il leur consacrera. Le 7 décembre 1865 il écrivit à ses amis aristocratiques pour leur témoigner son admiration comme "des amants de la vérité" (Corr., I, 272) pour qui il éprouvait beaucoup d'estime. L'admiration qu'éprouvait Zola pour les Goncourt semblait être aussi forte pendant leur première rencontre en 1868, qu'elle avait été trois ans auparavant.

Et les Goncourt, que pensaient-ils de Zola? Premièrement ils le considéraient comme leur élève. Ils écrivaient ainsi: "Nous avons vu à déjeuner notre admirateur et notre élève Zola" (J.G., II, 474). Ils paraissaient aussi avoir remarqué le côté neurotique du jeune

Zola. Pour eux, "Le côté qui domine, le côté maladif, souffrant, ultra-nerveux, approchant de vous par moments la sensation pénétrante de la victime tendre d'une maladie de coeur. Etre insaisissable, profond, mêlé, après tout; douloureux, anxieux, trouble, douteux" (J.G., II, 475). Malheureusement, après la mort de son frère, Jules, Edmond sembla s'écarter de cette opinion sur la personnalité de Zola, peut-être parce que Zola, lui-même, essayait de cacher ces aspects en créant l'image d'un romancier scientifique, qui luttait pour la vérité. Cette image lui attirera beaucoup de publicité pendant toute sa vie, et même après.

Pendant cette première entrevue la grande ambition de Zola ne fut pas remarquée par les Goncourt. Néanmoins, Zola parlait déjà de son projet "de faire L'Histoire d'une famille, roman en dix volumes" (J.G., II, 475); projet qui deviendra Les Rougon-Macquart. Zola désirait aussi se débarrasser de la nécessité d'écrire des articles pour les journaux, afin de devenir simplement auteur de romans. Il ne voulait plus, dévoile le Journal, "de ces articles 'ignobles, infâmes'...." (J.G., II, 475).

Pendant cette entrevue, Zola semblait, selon le Journal, se conduire comme un élève en compagnie de ses maîtres. "Nous sommes [dit Zola] les derniers venus: nous savons que vous êtes nos aînés, Flaubert et vous. Vous! vos ennemis eux-mêmes reconnaissent que vous avez inventé votre art; ils croient que ce n'est rien: c'est tout!" (J.G., II, 476). L'amitié entre Zola et les deux frères durera pendant plusieurs années et "l'élève" continuera d'écrire

des articles sur ses "maîtres." Le 18 janvier et le 9 mars 1869, Le Gaulois publia deux articles de Zola à la louange de Madame Gervaisais. Ce roman, publié un an avant la mort de Jules, devait être le dernier qu'écriraient ensemble les deux frères.

La mort de Jules, âgé de trente-neuf ans, eut lieu le 20 juin 1870. Edmond, accablé de deuil, décrivit le corps de son frère ainsi: "L'épouvantable immobilité sous les draps que celle de ce corps, qui n'a plus le soulèvement léger de la respiration, qui n'a plus dans le lit la vie du sommeil." (J.G., II, 568). Selon la correspondance entre Edmond et Zola, ce dernier était absent de Paris pendant la mort de Jules et retourna seulement deux jours après les funérailles. Le jeune Aixois parut très frappé par la mort du plus jeune des Goncourt. Dans une lettre à Edmond, le 23 juin 1870, Zola écrivit: "C'est une mort si prompte, si affreuse, que j'en reste depuis hier la tête vide. Je ne me console pas" (Corr., I, 358). Zola promit la fidélité à Edmond pendant son deuil. "Vous ne restez pas seul" (Corr., I, 359), il lui écrivit, le 27 juin 1870.

Mais, malgré ces promesses de fidélité, Maurice Le Blond nous renseigne que des deux frères, Jules était toujours le favori. Pour Zola, dit Le Blond, "Jules était surtout l'esprit créateur, celui qui avait accumulé le plus de richesses originales dans Soeur Philomène, Charles Demailly, Germinie Lacerteux, Renée Mauperin. Edmond, lui, de son propre aveu, était plutôt 'collectionneur' épris des enjolivures du détail."[14] Malheureuse-

ment, Zola n'écrivait jamais ainsi, et, par conséquent, il sera nécessaire de s'appuyer sur le témoignage de son gendre. Pourtant, Zola ne sembla jamais avoir oublié Jules de Goncourt. Vingt-six ans plus tard, en 1896, il devait donner l'oraison funèbre à l'occasion des obsèques d'Edmond. Dans son discours, il fit allusion à Jules au moins trois fois.[15]

Cependant, durant le quart de siècle que vécut Edmond après la mort de son frère, il fut témoin du grand succès de Zola, et comme le dévoile son Journal, il regretta de n'avoir rien fait de comparable. Mais ces regrets n'arriveront, selon le Journal, qu'à partir de 1874. Pour le moment, à cause de la guerre franco-prussienne, Edmond et Zola durent se séparer, puisque le jeune romancier et sa famille retournèrent dans le Midi pendant l'automne de 1870 pour y rester jusqu'au printemps de 1871. Très occupé avec son travail comme journaliste politique, ce ne sera qu'en juin, 1872 que Zola de nouveau pourra rendre visite au survivant des deux frères. Le Journal nous renseigne sur cette visite:

> Aujourd'hui, Zola déjeune chez moi. Je le vois prendre son verre de Bordeaux à deux mains et me dire: 'Voyez le tremblement que j'ai dans les doigts!' Et il me parle d'une maladie de coeur en germe, d'une menace de maladie de vessie, d'une menace d'un rhumatisme articulaire. Jamais les hommes de lettres ne semblent être nés plus morts qu'en notre temps, et jamais, cependant le travail n'a été plus actif, plus incessant. Malingre et névrosifié comme il l'est, Zola travaille tous les jours de neuf heures à midi et demi et de trois heures à huit heures. C'est ce qu'il faut dans ce moment, avec du talent et presque un nom, pour gagner sa vie (J.G., II, 898).

Le travail qu'entreprit Zola sur La Conquête de Plassans

pendant 1873 semble encore le séparer d'Edmond. Une seule lettre datée du 7 août 1873 (Corr., II, 412-413) témoigne de leurs relations pendant cette année. Dans cette lettre Zola s'excuse, à cause de son travail, de ne pas être venu rendre visite à Edmond. Un extrait du Journal daté du 31 mai révèle comment le vieux Goncourt se rendit compte du travail de Zola. Edmond écrivit ainsi: "C'est maintenant comme un reproche, lorsqu'il m'arrive par la poste un volume d'un confrère. J'ai jeté aujourd'hui dans un coin La Conquête de Plassans de Zola...qui semblait me dire 'Toi, tu es donc complètement fini?'" (J.G., II, 979).

Pourtant, Edmond s'accusait rarement d'être "complètement fini." D'habitude, selon son Journal, sa rancune éclatait en forme de diatribes contre les traits personnels de Zola et contre ce qu'Edmond appelait son plagiat. Le 25 janvier 1875, il décrivit dans son Journal le plus jeune auteur de cette façon:

> Ce gros garçon, plein de naiveté enfantine, d'exigences de putain gâtée, d'envie légèrement socialiste, continue à nous parler de son travail, de la ponte quotidienne des cent lignes qu'il s'arrache tous les jours; de son cénobitisme, de sa vie d'intérieur, qui n'a de distraction, le soir, que quelques parties de dominos avec sa femme ou la visite de compatriotes. Au milieu de cela, il s'échappe à nous avouer qu'au fond, sa grande satisfaction, sa grande jouissance est de sentir l'action, la domination qu'il exerce de son humble trou sur Paris par sa prose; et il le dit avec un accent mauvais, l'accent de la revanche d'un pauvre diable qui a longtemps mariné dans la misère (J.G., II, 1034).

Des mots comme "putain gâtée" montrent le genre d'opinion qu'avait Edmond de Zola. Son opinion, était-elle motivée par la jalousie, puisque le succès littéraire de Zola était très grand à cette époque.

C'est maintenant Zola et non pas Edmond qui exerce "la domination." D'autres traits de l'Aixois sont mentionnées aussi. Zola parlait avec un ton mauvais, ce qui pour Edmond, est la marque de l'origine pauvre de Zola. On peut voir la différence entre la conduite plutôt aristocratique d'Edmond, et celle de Zola, qui, selon le vieux Goncourt, se conduisait comme un parvenu.

C'était pendant la même année 1875 que l'aîné des Goncourt prit connaissance de la publication de La Faute de l'Abbé Mouret de Zola. Edmond et son frère Jules avaient aussi publié un roman de foi, Madame Gervaisais en 1869. Mais malgré que ces deux romans traitent de la religion, aucun lien n'existe. L'abbé Mouret perd la foi et devient panthéiste; tandis que Madame Gervaisais retrouve la foi et se retranche dans le mysticisme avant sa mort. En plus, Edmond dans le cas de ces deux romans ne donne pas l'impression de se soucier des emprunts, car il les mentionne seulement une fois et très brièvement dans son Journal (J.G., III, 251). Il préfère se concentrer sur les aspects personnels qu'il n'aime pas chez le futur maître de Médan.

Ainsi, un autre trait de Zola, son embonpoint vers 1876 devient, pour le plus amigre Edmond, un défaut. Selon ce dernier, "toutes les petites délicatesses nerveuses de sa chair d'autrefois ont disparu en un grosseur mastoc, il apparaît comme un entrepreneur de bâtiment fait d'un ancien gâcheur" (J.G., II, 1107). Pour Edmond, un artiste devait être névrosé, maladif, et maigre. Puisque Zola engraissait et cachait sa névrose il était, selon l'aîné des Goncourt, de moins en moins artiste.[16]

Mais moins Zola était artiste aux yeux d'Edmond, plus il semblait réussir dans le monde littéraire. C'est en 1877 avec le succès éclatant de L'Assommoir et des théories de l'école dite naturaliste qu'Edmond, aveuglé par la jalousie, commença à crier au plagiat. Le comble du ressentiment d'Edmond semblait venir de son impression que Zola ne prenait pas ses théories naturalistes au sérieux. Ainsi, en 1877, le vieil Edmond nota dans son Journal que lorsque Flaubert avait attaqué le naturalisme, Zola avait répondu de la façon suivante: "Oui, c'est vrai que je me moque comme vous de ce mot, Naturalisme; et cependant, je le répéterai sans cesse, parce qu'il faut un baptême aux choses, pour que le public les croie neuves" (J.G., II, 1172). Lorsque cet extrait de conversation parut dans la première édition du Journal, publiée pendant le vivant d'Edmond, selon sa correspondance, ne garda pas rancune. Sa seule plainte eut lieu le 2 juin 1895 dans une lettre à Edmond, à propos du huitième volume du Journal qui venait de paraître. A cette occasion Zola s'exprima ainsi: "Vous savez que je n'ai jamais fait aucune réserve sur les paroles de moi que vous répétez. Je crois bien que je les ai dites parfois dans un sens un peu différent de celui que vous leur prêtez; mais je sens que votre sincérité est absolue et dès lors je ne me plains pas" (Corr., II, 776). Par conséquent, puisque Zola ne s'est jamais gardé d'admettre qu'il utilisait ses théories naturalistes pour se faire de la publicité, nous devrions le croire aussi. Pourtant, après 1877, Edmond ne pouvait plus nier que les romans de Zola avaient plus de

popularité que les siens. C'est pourquoi le vieux Goncourt décida, pour montrer son originalité, de tenter un nouveau domaine littéraire que nous pouvons appeler le naturalisme élevé. Dans la préface des Frères Zemganno, publiée en 1879, Edmond s'expliqua de la façon suivante:

> On peut publier des Assommoir et des Germinie Lacerteux, et agiter et remuer et passionner une partie du public. Oui! mais, pour moi, les succès de ces livres ne sont que de brillants combats d'avant-garde, et la grande bataille qui décidera de la victoire...du naturalisme...ne se livera pas sur le terrain que les auteurs de ces deux romans ont choisi. Le jour où l'analyse cruelle que mon ami M. Zola et peut-être moi-même, avons apportée dans la peinture du bas de la société, sera reprise...et employée à la reproduction des hommes et des femmes du monde, dans des milieux d'éducation et de distinction - ce jour là seulement le classicisme et sa queue seront tués.[17]

Zola n'aimait pas cette préface car, dans une lettre à Edmond datée du 1er mai 1879, il dit: "Après y avoir bien réfléchi, je regrette profondément votre préface" (Corr.,II, 525). La réponse de Zola ne tarda pas à se faire entendre. Selon lui, toutes les classes sociales se ressemblent, si on les montre sous leur vrai visage. Ainsi, Zola répond à la préface d'Edmond en disant que

> Le jour où M. de Goncourt aura le caprice d'écrire un roman sur le grand monde où tout sera joli...ce jour là il devra se contenter de légers tableaux parisiens, d'esquisses de surface....S'il descend dans la psychologie et dans la physiologie des personnages, s'il va plus loin que les dentelles et les bijoux...il écrira une oeuvre qui empoisonnera les lecteurs délicats et qu'ils traiteront d'affreux mensonge, car rien ne semble moins vrai que la vérité, à mesure qu'on la cherche dans des classes plus élevées.[18]

En plus, Zola s'opposait au survivant des Goncourt car, le premier était d'avis qu'on doive continuer à écrire des livres comme L'Assommoir parce qu' "on n'épuise pas du premier coup un champ d'observations aussi vaste que le peuple."[19] Ainsi, Zola semblait avoir le dernier mot, sur cette tentative d'Edmond, de trouver un nouveau chemin littéraire. Le vieux Goncourt paraissait douter de lui-même. Nous voyons cette note du Journal du 28 mai 1879 où il dit: "Pour Les Frères Zemganno, le même silence....Je me serais dit: 'Est-ce que par hasard, j'aurais fait un mauvais livre?'" (J.G., III, 23).

L'année d'après fut une année de souffrance pour Zola. Pendant les douze mois de 1880 le maître de Médan assista aux obsèques d'Edmond Duranty en avril, de Gustave Flaubert en mai, et de sa mère, Emilie, en octobre. Le 14 décembre 1880 Edmond écrivit que "vraiment, cet homme de quarante ans [c'est à dire Zola] fait peine; il a l'air plus vieux que moi" (J.G., III, 92). Rien ne se passa entre Edmond et Zola dans l'année 1881, sauf une visite en juin d'Edmond à Médan. Cette visite lui donna l'occasion de décrire dans son Journal la maison du plus jeune auteur (J.G., III, 117-118). L'année 1882 vit la publication de La Faustin d'Edmond et un article par Zola dans Le Bien Public louant ce roman.

Pourtant, une crise dans les relations Zola-Goncourt éclata pendant les années 1883-1884 avec l'annonce d'un nouveau roman de Zola, La Joie de vivre. Edmond, qui était en train de finir Chérie, son dernier roman, se plaignait dans son Journal du 2 novembre 1883

(J.G., III, 282) que les deux romans examinaient la personnalité d'une jeune fille. Mais Pauline Quenu de La Joie de vivre exprime la puissance de la vie, tandis que la protagoniste de Chérie est (comme toutes les héroïnes des Goncourt) neurotique et introvertie. Pourtant, Edmond ne semblait pas croire que les deux romans se ressemblaient puisqu'il écrivit dans son Journal à-propos de La Joie de vivre que "les romans ne doivent pas se ressembler parce qu'ils se passent en d'autres milieux..." (J.G., III, 282). Zola, pour sa part, écrivit à Edmond pour lui dire qu'il était "absolument certain qu'il n'y a aucun point commun" (Corr., II, 605) dans les deux romans. Finalement, l'opinion adverse qu'exprimait Edmond au sujet de La Joie de vivre donne l'impression qu'il ne croyait pas être plagié. Le 11 février 1884 il écrivit que "Pauline en sa perfection extra-humaine, est une héroïne de Feuillet dans de la merde" (J.G., III, 312).

Mais malgré la réalisation d'Edmond que La Joie de vivre n'était pas emprunté à Chérie, la décision de Zola en 1885 d'écrire L'Oeuvre, un roman sur les artistes, provoqua chez le vieux Goncourt une nouvelle série de plaintes. Edmond pensa immédiatement aux emprunts possibles de Manette Salomon, écrit par lui et son frère en 1867, et qui traite aussi du monde des artistes. Puisqu'un rapport des plaintes d'Edmond fut publié dans Le Figaro du 21 juillet, 1885, Zola décida de se défendre en écrivant le lendemain une lettre qui fut publiée dans le même journal quatre jours plus tard. Selon la lettre de Zola, Edmond ne devait pas avoir peur

qu'on le plagie parce que "L'Oeuvre ne sera pas du tout ce qu'on a annoncé....Il ne s'agit nullement d'une suite de tableaux sur le monde des peintres, d'une collection d'eaux-fortes et d'aquarelles accrochées à la suite les unes des autres."[20] Cependant, Edmond se plaignit des mots "aquarelles" et "eaux-fortes" qui représentaient pour lui une critique défavorable de la part de Zola sur son roman Manette Salomon (J.G., III, 477).

C'était à cette époque, comme nous l'avons vu, que Zola écrivit une autre lettre, datée du 25 juillet 1885, à Alphonse Daudet pour protester contre la conduite d'Edmond et pour proclamer sa propre innocence de l'accusation d'avoir plagié Manette Salomon. Certainement une comparaison entre Manette Salomon et L'Oeuvre montrera qu'il n'y a pas de plagiat entre ces deux romans. Manette gâte le talent de son amant Coriolis en le rendant bourgeois, tandis que Christine n'embourgeoise jamais Claude, qui à la fin du roman est appelé à sa destruction par son propre tableau. Même Edmond, dès la publication de L'Oeuvre ne donna pas l'impression d'y avoir trouvé des emprunts. Le 23 février 1886, il écrivit au sujet du "peintre faisant poser sa femme et gueulant sur la déformation de son ventre par la maternité (un sujet déjà traité, mais autrement, dans Manette Salomon)" (J.G., III, 535-536). Les mots "mais autrement" indiquent probablement qu'Edmond ne croyait pas qu'on copiait son roman. En plus, Zola connaissait assez de peintres de son époque pour ne pas avoir besoin d'imiter les Goncourt.

Pourtant, il faut admettre qu'un incident dans les deux livres

se ressemble. Le 5 avril 1886, Edmond, lui-même dit qu' "à la fin de Manette Salomon, Coriolis est pris d'une folie de l'oeil, il ne voit plus en ses toiles et ses tableaux que de la lumière de pierre précieuse. Eh bien, le Claude de Zola, avant de se tuer est pris de la même folie" (J.G., III, 557). Pourtant, un incident qui peut constituer un emprunt ne suffit pas pour que nous considérions L'Oeuvre une copie de Manette Salomon. En plus, les impressionnistes connus si bien par Zola étudiaient exactement le même phénomène - la décomposition de la lumière dans les tableaux. Ainsi, il est improbable que Zola ait emprunté un incident d'un roman des Goncourt, écrit dix-huit ans auparavant. Mais, les incidents de 1883 à 1886 en diminuant la confiance réciproque entre ces deux romanciers aboutirent à la plus grande crise Zola-Goncourt avec la publication, en 1887, du "Manifeste des Cinq contre La Terre."

Ce manifeste écrit par quelques familiers d'Edmond et publié dans Le Figaro protesta contre la grossièreté du roman de Zola appelé La Terre d'une façon qui devait attirer la publicité sur les cinq jeunes romanciers qui le signèrent. Selon les documents qui nous restent de cette affaire, Edmond semblait avoir l'impression que Zola l'accusait d'en être un peu responsable. Zola, le 13 octobre 1887, dans une lettre à Edmond, protesta ainsi:

> Hier soir seulement, des amis communs m'ont appris une bien étonnante chose, vous m'accuseriez d'avoir fait dire que vous étiez l'inspirateur volontaire de l'article imbécile et ordurier publié par Le Figaro. Vous me croyez donc bête? Faites-moi l'amitié de penser que je sais comment l'article a été

> écrit. Je suis convaincu, j'ai répété partout que, si vous en aviez eu connaissance, vous en auriez empêché la publication, autant pour vous que pour moi (Corr., II, 684).

Cependant, dans une lettre du 14 octobre 1887, adressée à Zola et reproduite dans le Journal Edmond nia sa complicité. Il dit: "Ces temps derniers, à propos de l'article des Cinq paru dans Le Figaro - article dont je vous donne ma parole d'honneur que je n'ai pas eu connaissance..." (J.G., III, 716). Aujourd'hui, il nous semble toujours impossible de prouver le degré de complicité qu'avait eu Edmond dans "Le Manifeste des Cinq" et, malgré sa réponse, la question de complicité est encore énigmatique.

La conclusion du scandale au sujet du "Manifeste des Cinq" ne constitua pas la fin de l'amertume qu'Edmond éprouvait pour Zola. En 1888 ce dernier devint Chevalier de la Légion d'honneur. Edmond, qui avait déjà reçu cette décoration, s'offensa beaucoup quand il fut question de la donner à Zola. Selon Edmond, Zola "n'a pas compris donc qu'il se diminue en devenant chevalier!" (J.G., III, 811). Edmond ne pouvait se taire à propos de cet incident. Le 30 juillet 1888, à la suite d'un interview entre Edmond et un journaliste, Mario Fenouil, parut l'article "Zola jugé par Goncourt," où ce dernier montre son mécontentement du romancier de Médan, parce qu'il avait accepté d'être décoré, et parce qu'il songeait à devenir membre de l'Académie française. Cet article provoqua une réponse. Dans une lettre à Edmond, datée du même jour que l'article, Zola lui demanda "Pourquoi la croix, qui était une consécration pour vous, n'en serait-elle pas une pour moi? Enfin, soyez sûr que, si jamais

je me présente à l'Académie, je le ferai dans des conditions où je n'aurai rien à abdiquer de ma fierté ni de mon indépendance" (Corr., II, 700). Zola, qui avait été promu Officier de la Légion d'honneur en 1893, posa souvent sa candidature à l'Académie française à partir de 1890 jusqu'au commencement de son intérêt dans l'affaire Dreyfus. Malgré ses vingt-cinq tentatives, il ne fut jamais reçu. Pourtant, puisque l'une des conditions du testament définitif d'Edmond du 16 novembre 1884 stipula qu'on ne pourrait pas appartenir en même temps à l'Académie française et à la future Académie Goncourt, le fondateur, en 1890, raya le nom d'Emile Zola des membres de sa future Académie.[21]

La décision de la part d'Edmond que Zola ne serait pas membre de son Académie ne sembla faire aucun changement dans leurs relations sociales et littéraires. De 1890 à 1894 le Journal mentionne souvent Zola, mais n'ajoute rien d'important ni à leurs rapports, ni à l'opinion que tenait toujours le survivant des Goncourt sur le plus jeune romancier. Pourtant, l'opinion d'Edmond sur Zola changea en 1895 lorsque le romancier de Médan fit des efforts pour obtenir pour Edmond la croix d'Officier de la Légion d'honneur. Zola réussit dans ses efforts et le 1[er] mars un banquet eut lieu pour honorer Edmond. Dans le discours que prononça Zola pendant ce banquet, il avoua une dette de précurseur envers son aîné (J.G., IV, 753). On dirait qu'ils redevinrent amis, malgré la rancune omniprésente qui paraissait continuellement dans le Journal d'Edmond.

Mais maintenant les commentaires sur Zola semblèrent changer. Le survivant des Goncourt ne parla plus des emprunts, mais seulement de la personnalité de Zola et de son mauvais goût pour les meubles. Au sujet de la personnalité du dernier, Edmond prétendait que Zola était "tout à fait répulsif par l'indifférence impolie avec laquelle il accueille les choses qui intéressent les autres, et l'énorme intérêt qu'il témoigne à son sujet" (J.G., IV, 928). Concernant le goût avec lequel Zola meublait sa maison, Edmond décrivit un domicile "où il n'y a jamais la joie d'une petite flamme dans une cheminée, où l'éclairage à l'électricité fait mal aux yeux et où on gèle, à cause des portes ouvertes pour l'exposition dans l'escalier des sarcophages - des sarcophages d'épiciers romains - et de retables scultptées au couteau qui devaient orner la chapelle d'une maison d'aveugles" (J.G., IV, 931). Ces opinions écrites par Edmond en 1896, cinq mois avant sa mort étaient celles qu'il avait gardées pendant toute sa vie.

Pourtant, ce fut Zola qui prononça l'oraison funèbre pour Edmond, le 21 juillet 1896. Devant le tombeau des Goncourt, le romancier de Médan évoqua toute l'amitié qu'il avait pour Edmond, ainsi que la dette d'un élève pour son maître. Selon ce discours, les Goncourt "ont crée le roman moderne" tout en restant "des maîtres, car leur descendance est partout dans les oeuvres."[22] Zola dit en plus que "le dernier des Goncourt était un chef incontesté, un aieul qui représentait superbement ce que j'admire surtout dans les lettres."[23] De cette façon, les derniers mots

dits par Zola sur le tombeau d'Edmond de Goncourt au sujet de leurs rapports qui durèrent pendant trente et un ans terminèrent toutes les vicissitudes par une note de fidélité.

Mais malgré la fidélité que montra Zola à la fin de la vie d'Edmond, une grande question reste sans réponse. Est-ce que Zola empruntait des idées aux deux frères, comme l'a toujours maintenu Edmond, ou est-ce que ce dernier était seulement jaloux du succès de quelqu'un qu'il n'aimait pas? Pour trouver une réponse à cette question, il faut examiner premièrement les idées que possédait Zola avant d'avoir pris connaissance des oeuvres des deux frères et deuxièmement l'origine de certaines idées de Zola qui paraissent ressembler à celles des Goncourt.

NOTES

[1]Zola, X (1968), 62.

[2]Ibid., p. 63.

[3]Ibid., p. 64.

[4]Ibid., p. 71.

[5]Ibid., p. 69.

[6]Ibid., p. 71.

[7]Edmond et Jules de Goncourt, Pages choisies des auteurs contemporains, éd. Gustave Toudouze (Paris, 1896), p. 207.

[8]Marcel Sauvage, Jules et Edmond de Goncourt précurseurs (Paris, 1970), p. 165.

[9]Baldick, p. 8.

[10]Hemmings, p. 31.

[11]Jean et Hélène Adhémar, "Le Critique d'art," dans Collection génies et réalités - Zola (Paris, 1969), p. 54.

[12]Zola, XII (1969), 807.

[13]Zola, X (1968), 764.

[14]Le Blond, p. 164.

[15]Zola, XII (1969), 705-707.

[16]On se souviendra de l'opposition des "gras" qui réussissent contre les "maigres" qui ne réussissent pas, décrite dans Le Ventre de Paris de Zola publié en 1873.

[17]Edmond et Jules de Goncourt, Préfaces et manifestes littéraires (Paris, 1888), pp. 53-54.

[18]Zola, X (1968), 1321.

[19]Ibid., p. 1322.

[20]Zola, XIV (1970), 1443.

[21] Sauvage, pp. 181-183.

[22] Zola, XII (1969), 706.

[23] *Ibid*.

CHAPITRE II - IDEES

LES IDEES LITTERAIRES DE ZOLA AVANT 1865 ET UNE COMPARAISON DES IDEES LITTERAIRES DES GONCOURT QUI ONT QUELQUES RESSEMBLANCES AVEC CELLES DE ZOLA

La genèse des idées littéraires de Zola remonte à bien avant 1865. De très bonne heure, nous informe M. Guy Robert, Zola "s'aperçoit que l'homme et l'art sont enracinés, que leur activité, leurs réussites sont soumis à des conditions imposées par le milieu physiologique et historique. Balzac, Taine, les Goncourt l'ont sans doute aidé à mieux saisir cette relation essentielle, mais avant d'avoir reçu d'eux la confirmation de son existence, il l'aperçoit clairement."[1] M. Henri Mitterand aussi fait remonter l'effet du milieu sur Zola, à son arrivée à Paris en 1859. M. Mitterand croit que les conditions dans lesquelles vivait Zola à cette époque tout en développant dans son esprit une "compréhension de la misère et de la révolte"[2] lui donnèrent le désir de montrer à la bourgeoisie comment vivaient les pauvres. De cette façon, M. Mitterand nous indique que dès ses dures années de jeunesse Zola désirait montrer la vérité.

M. John C. Lapp a relevé la promesse des thèmes de la maturité de Zola dans les premières oeuvres: "These themes carry with them particular character-types, situations and settings, images and metaphors, first used, often very crudely in the early works."[3] Finalement à l'appui de l'hypothèse que nous venons

d'avancer, citons M. F.W.J. Hemmings qui nous parle du changement dans la perspective de Zola entre sa vingtième et sa vingt-quatrième année.[4] Puisque ce n'était qu'en 1865 à l'âge de vingt-cinq ans que Zola s'est rendu compte pour la première fois de l'oeuvre des frères Goncourt,[5] il est évident, compte tenu des critiques déjà citées, qu'avant cette date le jeune romancier possédait déjà de nombreuses idées littéraires qui fixeront la composition de ses écrits.

En général, les idées de Zola avant 1865 peuvent se résumer ainsi: il se déclara contre un romantisme trop lyrique qui évite les aspects désagréables de l'existence et, en même temps, il se montre en faveur d'une grande recherche de la vérité. En plus, il voulait créer une nouvelle littérature qui s'accorderait avec la mentalité de son époque. C'est surtout dans le discours intitulé "Du Progrès dans les sciences et dans la poésie," présenté en 1864, au Congrès scientifique à Aix-en-Provence, que Zola a voulu montrer ce qu'étaient pour lui les traits principaux de la mentalité de son époque - un intérêt dans la science et dans ses lois. Comme nous le verrons cet intérêt, ainsi que l'appui de Taine, aideront Zola à formuler l'idée des lois du déterminisme dans la littérature. Finalement ce romancier, qui vivait parmi les pauvres et les opprimés de Paris, éprouvait une grande sympathie pour eux - sympathie qui aiderait à changer la perspective romanesque qui lui avait fait voir un monde très différent pendant son adolescence.

Le romantisme de l'adolescent Zola, inspiré par Musset, s'est vite perdu quand il s'est trouvé à Paris en 1858. M. Henri Mitterand tient l'opinion que les circonstances lors de son arrivée dans la

capitale française étaient celles qui tueraient le romantisme et l'idéalisme.[6] Zola échoua à son examen de Baccalauréat en 1859. Il trouva un emploi comme commis aux docks, mais il donna sa démission après très peu de temps, parce qu'il ne pouvait supporter ce travail ennuyant. Vint alors la misère morale et physiologique de 1861, année où Zola se soucia même de ne pas avoir assez à manger. Mais, selon M. Mitterand, "ces trois années de misère ont été aussi des années de méditations...vécues par un garçon qui ne cessait pas une minute de garder les yeux ouverts sur son temps et qui ne s'arrêtait guère de lire, surtout de lire."[7]

Dans le même article M. Mitterand nous rappelle que chez Zola, le changement du romantisme au naturalisme "avait commencé très tôt, beaucoup plus tôt qu'on ne le pense généralement. Ne serait-ce que parce que dès son arrivée à Paris et surtout après sa sortie du lycée, Zola s'est intéressé au monde extérieur autant qu'à sa propre personne?"[8] Ainsi, M. Mitterand nous renseigne que Zola, à peine âgé de vingt ans, tout en vivant d'une façon pauvre, regardait autour de lui, observait les misères d'autres pauvres et, enfin, devint anti-romantique.

Dans une lettre de 1861 à son ami Aixois, Jean-Baptistin Baille, Zola était d'avis que "l'homme tient donc de la brute et de l'ange, et c'est justement ce mélange qui constitue ce que l'on est convenu d'appeler l'élément humain" (Corr., I, 193). Nous voyons donc que Zola voulait des personnages réels possédant autant de mauvais que de bons traits de caractère. C'est pourquoi il critiqua les écrivains qui avaient des personnages avec lesquels il ne pouvait pas s'identifier lorsqu'il cherchait dans la littérature ses "semblables dont les sentiments, les joies et les

douleurs" (Corr.,I, 193) auraient pu l'émouvoir. Zola disait aussi qu'il voulait employer son imagination "à faire non pas du terrible dans la passion, mais du simple, du terre à terre, du tous les jours" (Corr.,I, 66). Le "simple" et le "terre à terre" sont très différents de l'ambiance souvent exagérée et mélodramatique créée par des auteurs comme Alfred de Musset vers 1830.

Zola ajouta ailleurs, en 1860, que puisque "chaque société a sa poésie particulière" (Corr.,I, 137) et sa propre société est différente de celle de 1830, il fallait trouver une façon d'écrire qui ne ressemblerait pas à celle des romantiques. En cherchant un autre style, Zola fut fort impressionné par les Essais de Michel de Montaigne.[9] Le dix juin 1861 Zola exprima ainsi son enthousiasme pour Montaigne:

> C'est là l'homme qu'il me fallait: point de pédantisme, point de ces grands mots qui m'effarouchent, une raison droite, parfois railleuse, toujours élevée. Il n'est pas jusqu'à son style, ce bon vieux style français qui ne m'attache à lui; j'aime cette lecture libre, cette grammaire, cette orthographe si peu stables; j'aime ces tournures singulières, mais justes, ces phrases mal polies, contournées et bizarres, mais puissantes et toujours vraies (Corr.,I, 201).

Zola s'intéressait aussi à la nouvelle science. Dans son discours "Du Progrès dans les sciences et dans la poésie" il tint l'opinion que les "conquêtes de l'homme sur la matière dont on effraie le poète deviendront elles-mêmes la source des inspirations les plus élevées. Les âges futurs qu'on se plaît à nous présenter

comme devant être privés de toute poésie auront la plus belle et la plus grande de toutes, celle de la vérité."[10]

Cette citation indique clairement que l'idée de la vérité attirait Zola et que quand Edmond et Jules de Goncourt écrivirent en 1865 dans leur préface à Germinie Lacerteux que pour eux le roman doit chercher "l'Art et la Vérité"[11] cette idée ne fut nullement une révélation pour lui. En effet, déjà en juillet 1860, dans une lettre à son ami Baille, Zola écrivait qu'il désirait le bien, tout en cherchant la vérité (Corr.,I, 127). Dans la même lettre il expliqua que son appréciation de Shakespeare vint de la façon par laquelle l'écrivain anglais exprimait le réel et le vrai. Zola vit que dans Shakespeare "le drame se déroule de lui-même, sans secousse, avec le tableau de la vie elle-même...nous voyons dans nos rues les contrastes se coudoyer ainsi, et nous ne pouvons nous empêcher d'avouer que la vérité a conduit la plume de l'écrivain" (Corr.,I, 129). En plus, Zola âgé seulement de vingt ans, semblait déjà découvrir un autre aspect du génie de Shakespeare - la vérité universelle. Pour lui, cette universalité n'avait "point de mesquines ou d'étranges exceptions [mais] une généralité grandiose... une conception vraie, contenant comme la vie et du réel et de l'idéal" (Corr.,I, 131).

Mais Zola ne trouvait pas ses exemples de la vérité seulement dans Shakespeare. Inspiré par son impression des pièces de Molière, il écrivit à Baille et à Cézanne, le 18 septembre 1862, que "le soleil, la lune, les fleurs, etc., c'est fort beau, mais une

pensée vraie dite sans emphase a bien son mérite" (Corr.,I, 228). Ainsi Zola s'approchait des écrivains qui avaient, selon lui, un souci de la vérité.

L'importance que Zola donnait à la vérité allait le rapprocher des Goncourt. Les deux frères proclamaient dans leur préface de Germinie Lacerteux qu'il faut que le romancier "montre des misères bonnes à ne pas laisser oublier aux heureux de Paris; qu'il fasse voir aux gens du monde ce que les dames de charité ont le courage de voir, ce que les reines d'autrefois faisaient toucher de l'oeil à leurs enfants dans les hospices: la souffrance humaine, présente et toute vive, qui apprend la charité; que le Roman ait cette religion... appelée de ce large et vaste nom: Humanité."[12] Cependant, dès 1860, Zola voulait aussi qu'on montre la souffrance humaine aux lecteurs, mais d'une façon un peu différente. Dans une lettre à Baille, il expliqua que selon lui, "ce n'est pas en montrant brutalement son mal à un homme qu'on le guérit; mais, au contraire, en lui faisant voir le bonheur qu'il goûterait s'il avait suivi la bonne voie" (Corr.,I, 65-66). Il est donc manifeste que Zola, en 1860, n'était pas encore prêt à faire ce que les Goncourt allaient faire en 1865, mais il pensait déjà aux responsabilités de l'écrivain.

Selon lui, la responsabilité la plus importante était de dire la vérité au sujet des choses les plus banales, tout en créant une oeuvre d'art. Zola développa l'idée de cette responsabilité dans une lettre écrite pendant l'été de 1864, où il proposa sa théorie des écrans. Selon cette théorie, il existe trois écrans ou points de

vue à travers lesquels un artiste peut contempler la réalité. L'écran choisi par l'artiste détermine la direction que prendra son oeuvre, car, chaque écran déforme la réalité d'une façon différente. Les trois écrans sont l'écran classique, l'écran romantique et l'écran réaliste. Pour Zola l'écran classique accentue les lignes tout en arrêtant les couleurs. Au contraire, l'écran romantique augmente les couleurs, afin de produire une oeuvre orageuse et farouche.

L'écran réaliste déforme la réalité moins que les deux autres. Néanmoins cet écran élargit et noircit la vie actuelle. Zola avoue préférer l'écran réaliste où il sent "des beautés immenses de solidité et de vérité" (Corr.,I, 255). Mais, en insistant que l'écran réaliste contient "les propriétés particulières qui déforment les images, et qui par conséquent, font de ces images des oeuvres d'art" (Corr.,I, 256), Zola montre la genèse de la méthode artistique qui plus tard allait donner naissance aux chefs-d'oeuvre comme L'Assommoir, Nana et Germinal. Il voulait la réalité et la vérité dans ses livres, mais tout en modifiant cette réalité selon son tempérament, afin de réaliser un vrai chef-d'oeuvre.

Très tôt dans sa carrière, il s'est rendu compte du problème que pose le conflit entre l'illusion et la réalité dans une oeuvre d'art. Un des Contes à Ninon, intitulé "Celle qui m'aime," publié pour la première fois en 1864, explique le problème. Un magicien de foire présente assise derrière une vitre une jolie jeune fille

habillée de blanc. Selon le magicien, cette jeune fille représente pour chacun l'image de sa future femme. Mais le carnaval ferme pour la nuit et l'illusion disparaît. Puis vient la réalité au moment où le narrateur rencontre de nouveau la jeune fille et découvre une pauvre, sans espoir, qui est prête à se prostituer, - celle qui aime tout le monde. Dans ce conte, le lecteur sent que le jeune Zola s'offensait des illusions, tout en cherchant non pas la "fantaisie, mais la grandeur calme et précise de la réalité."[13] Pour Zola, une partie de cette réalité semblait être la vérité sans illusion.

Ce souci de montrer une vérité presque scientifique existait dans la pensée de Zola en 1864. Dans son discours "Du Progrès dans les sciences et dans la poésie," il exprimait l'idée que "les sciences et la poésie sont une même chose...."[14] Zola se rendit compte qu'il vivait dans un âge où les sciences devenaient de plus en plus importantes et que cet âge, différent des autres, demandait sa propre littérature. Selon lui, "l'homme qui la trouverait justement serait célèbre" (Corr.,I, 137). Ainsi, Zola voulait créer quelque chose de nouveau dans la littérature, car il savait qu'il fallait découvrir une façon de s'exprimer, différente de ce qu'on avait déjà connu. Pour Zola, "le vieux style classique, les exclamations, les périphrases sont ce qu'il y a de plus faux au monde dans la bouche d'une petite bourgeoise" (Corr.,I, 76).

Dans une lettre à son ami Baille, Zola affirmait que "l'homme de génie qui se lèvera un jour et dira <u>sur des penseurs nouveaux</u>

faisons des vers nouveaux sera acclamé par la foule, et, s'il ne reste pas au-dessous de son projet, une gloire immortelle l'attend" (Corr., I, 96). Voilà le premier pas - la réalisation qu'il fallait changer le style pour parler soit de la bourgeoisie, soit du prolétariat, afin de rendre l'oeuvre plus véritable. L'aboutissement serait des romans de maturité, contenant, comme L'Assommoir, des innovations stylistiques. Nous avons donc la preuve que Zola avait au moins l'idée de ces innovations avant de connaître les oeuvres des Goncourt.

Certains critiques doutent que Zola ait lu Flaubert, Champfleury, Balzac, Taine, ou les Goncourt avant son entrée à la librairie Hachette en 1862. Selon Madame Halina Suwala, il n'y a rien qui montre que Zola fit "la connaissance de Flaubert ou des Goncourt, ni même celle de Balzac"[15] durant ce temps. Au sujet de Champfleury et de son école, l'opinion de Madame Suwala est que "rien dans les textes des années 1860-61 ne semble indiquer qu'il [Zola] connaisse déjà les écrivains que la critique, hésitant encore sur le choix du terme, appelle du nom de 'réalistes'."[16] M. Henri Mitterand nous renseigne qu'avant 1862 Zola "ne semble encore connaître le mouvement 'réaliste': il ne cite dans ses lettres ni Flaubert, ni Champfleury, ni même Balzac."[17] L'opinion de M. Mitterand est que c'était seulement en entrant chez Hachette en 1862 que Zola découvrait les auteurs de son temps. Notre examen de la correspondance de Zola avant 1862 n'a également rien révélé au sujet de ces auteurs. Par conséquent, à l'exception de la théorie de l'écran réaliste conçue en 1864, les idées d'Emile Zola que nous avons mentionnées sont venues de la

période avant qu'il ait connu les réalistes.

Pourtant, certaines idées de Zola furent inspirées par l'oeuvre de deux hommes: Hippolyte Taine et Jules Michelet. Selon M. Lapp, L'Amour de Michelet avait beaucoup influencé le jeune écrivain.[18] Ce livre montre un lien déterministe entre l'amour et la mort. Chez Michelet "Ces deux puissances, en apparence opposées, ne vont pas l'une sans l'autre. Elles luttent, mais à force égale. L'amour ne tue pas la mort, la mort ne tue pas l'amour....Chacun d'eux explique l'autre."[19] Zola, montra qu'il connaissait ce lien dès 1862 dans son conte "Simplice," où le protagoniste aime Fleur-des-Eaux, une ondine qui fut l'âme de la forêt. Mais Fleur-des-Eaux "n'ignorait pas qu'elle devait mourir d'amour; elle se plaisait dans cette pensée, et vivait en espérant la mort."[20] A la fin du conte, les deux amants s'embrassent et meurent à l'instant. Ainsi Zola exprimait en pleine jeunesse ce lien déterministe entre l'amour et la mort. D'autres cas de déterminisme auraient pu attirer l'attention de Zola. Par exemple, lorsque Michelet décrit le logement d'un couple de nouveaux mariés, il dit que "tel le nid, tel l'oiseau. Les milieux et les circonstances, les habitudes nous font."[21] Vu que, comme l'explique M. Hemmings "one of the bibles of his [Zola's] youth was Michelet's L'Amour,"[22] il est possible que l'exemple du déterminisme de Michelet, pendant les années où il ne connaissait ni Taine ni les Goncourt, ait orienté Zola à exploiter l'influence du milieu dans ses propres romans.

L'intérêt que portait Zola aux idées scientifiques s'est manifesté plus tôt qu'on ne l'a cru. M. Hemmings montre que "Zola's reverential deference for 'science' was a thing of much earlier growth

than is sometimes realized. In particular it demonstrably predates his reading of Taine....in L'Amour he [Zola] would not have failed to notice such a declaration as this: 'La science est la maîtresse du monde. Elle règne, sans avoir besoin de commander. L'Eglise et la Loi doivent s'informer de ses arrêts, et se réformer d'après elle'."[23] M. Guy Robert semble être d'accord avec M. Hemmings lorsqu'il déclare que très tôt Zola, avant d'avoir fait la lecture de Taine "fut sensible à l'influence qu'exerce l'état de la civilisation sur l'oeuvre d'art: l'artiste ne découvrira vraiment sa propre originalité qu'en participant pleinement aux tendances générales de son époque. La sienne aux yeux de Zola est caractérisée par le développement de la science: celui-ci va donc déterminer la littérature nouvelle...."[24] Puisque l'une des caractéristiques de la science de l'époque est le déterminisme, nous pouvons maintenir que Zola de très jeune âge était au moins exposé aux concepts déterministes.

L'idée du déterminisme chez Zola semble s'être renforcée au contact des idées d'Hippolyte Taine, en 1864. Taine soutenait l'opinion que toute action dépend de trois facteurs: la race (ou l'hérédité), le milieu et le moment. Si l'on connaît ces trois facteurs, on peut prédire l'avenir. Aussi l'avenir est-il déterminé. Zola y croyait et voulait montrer "le dieu Infini et les lois immuables qui découlent de son être et régissent les

mondes."[25] Puisque ces lois sont "immuables" les événements qui en résulteraient seraient déterminés. Zola a reconnu cette dette envers Taine dans une entrevue pour Le Figaro en 1893, où il a révélé que: "C'est vers l'âge de vingt-cinq ans que j'ai lu [Taine]....Je puis dire que j'ai utilisé dans mes livres sa théorie sur l'hérédité et sur le milieux et que je l'ai appliquée dans le roman."[26] Selon M. Hemmings, Zola suivait la formule déterministe de Taine tout en considérant le milieu aussi important que l'hérédité.[27] Zola résume cette théorie déterministe dans la première édition de Thérèse Raquin, publiée à la fin de 1867, où il met en épigraphe la citation, en réalité empruntée d'Hippolyte Taine, qui dit que "Le vice et la vertu...sont des produits comme le sucre et le vitriol."[28] Ainsi nous avons tracé l'inspiration du déterminisme chez Emile Zola à Jules Michelet et à Hippolyte Taine, tout en montrant que Zola, avant de connaître les oeuvres des Goncourt en 1865, s'était familiarisé avec des idées de Michelet et de Taine.

En plus, la critique admet que les conseils d'Hippolyte Taine ont joué un rôle important dans la formation des idées littéraires de Zola. Après avoir lu Thérèse Raquin, Taine envoya une lettre à Zola. Dans cette lettre, Taine exprimait l'opinion qu'un livre doit toujours contenir "un portrait de l'ensemble, un

miroir de la société entière; il faut à droite et à gauche des biographies, des personnages, des indices qui montrent le grand complément; les antithèses de toutes sortes, les compensations, bref l'au-delà de votre sujet."[29] Selon MM. Lapp et Hemmings,[30] Zola a suivi ces conseils pendant les années de composition des Rougon-Macquart. Certainement, nous pouvons décrire Les Rougon-Macquart comme un "miroir de la société" contenant "à droite, à gauche des biographies, des personnages."

Non seulement Zola fut-il influencé par les conseils et les théories de Taine, mais il éprouva aussi une grande sympathie pour les pauvres et les infortunés. Zola avait gardé cette sympathie de sa jeunesse, à travers l'affaire Dreyfus et il la conservera jusqu'à la fin de sa vie. En 1860, il s'exprime ainsi: "J'aime tout ce qui est faible et petit, tout ce qui souffre; j'aime les animaux, parce qu'ils ne peuvent exprimer par la voix leurs souffrances, leurs besoins. J'aime l'homme comme un pauvre blessé, et si je m'emporte en considérant qu'il est l'auteur de ses blessures, je trouve pourtant des larmes pour le plaindre" (Corr., I, 127). Cette estime se rencontre aussi dans "Soeur-des-Pauvres", un des Contes à Ninon de 1864, où la jeune héroïne voulait aider et pardonner tous les misérables du monde.

Dès 1860, Zola exposait non seulement son intérêt pour les misérables, mais sa haine pour la bourgeoisie qui, pour lui, manquait de compassion. Pour lui, un bourgeois "s'exprime à peu

près en français; il prise, prend toujours le haut du pavé et se gonfle à crever toutes les fois qu'il dit mon argent" (Corr.,I, 161). L'opinion de Zola était qu'un tel homme pouvait être un coquin et un fripon, mais que tout le monde le respectait. L'ouvrier par contre, il se le représente comme quelqu'un qui habite "un taudis; sa blouse est noire de travail, sa cravate pend, déguenillée; il ne sait rien, le malheureux, pas même lire; il se glisse comme une chose immonde dans la fange des rues, et porte... toute sa fortune sur lui" (Corr.,I, 161).

Si Zola éprouvait de la compréhension pour un pauvre individu, il montrait aussi une forte compréhension pour les foules. En 1864, il assistait aux Conférences de la rue de la Paix qui eurent lieu pour le peuple du quartier. Le 7 avril Zola écrivit un compte rendu d'une conférence d'Emile Deschanel sur "le rôle du peuple dans Shakespeare et dans Aristophane." A propos de la foule dans Shakespeare, il écrivit que les pièces du dramaturge anglais n'auraient pas été complètes "si le peuple n'y avait joué son rôle."[31] Donc, treize ans avant de peindre les foules de L'Assommoir, Zola semble se rendre compte de l'importance potentielle de la foule dans l'oeuvre d'art.

Ainsi, avant 1865, Zola, qui voulait créer des oeuvres en conformité avec son époque, était contre le romantisme trop lyrique et pour la vérité dans l'art. Il était de l'opinion que cette vérité devrait être une représentation objective du monde extérieur, sans exagérations romanesques, mais déformée par le tempérament de

l'artiste. Pour Zola, ce monde extérieur était coloré par la souffrance des pauvres parmi lesquels il a passé ses difficiles années de jeunesse. Pendant ces années, il s'était inspiré de Montaigne, Shakespeare, Molière, Jules Michelet et Hippolyte Taine, mais pas de Balzac, Stendhal, Flaubert et des Goncourt. Au début de 1862, Zola commença à travailler chez Hachette, là où il devait devenir chef de la publicité. Ce poste le mit en contact avec les pensées de son temps. Mais comme nous venons de montrer, il possédait déjà le germe de beaucoup de ses idées littéraires. Malgré ce fait, il est cependant intéressant de noter certains points de similarité qui existent chez les Goncourt et chez Zola.

Un examen des romans des Goncourt montrera que les deux frères écrivaient la plupart du temps à propos de personnes ou d'expériences qu'ils connaissaient personellement. M. Sabatier considère que

> les Goncourt méritent le qualificatif de réalistes par leur mépris singulair de l'invention littéraire. On peut dire qu'ils n'ont rien imaginé, rien inventé, pas même l'affabulation de leurs romans. Les sujets, ils les ont tous pris (sauf, peut-être pour les derniers romans d'Edmond) dans leurs souvenirs, dans ce qu'ils voyaient tous les jours, dans les récits de leurs amis, dans l'étude et la fréquentation de certaines personnes chères ou familières.[32]

Germinie Lacerteux nous montre quelques exemples des emprunts que les deux frères ont fait de la vie actuelle. Germinie elle-même est modelée d'après leur bonne Rose Malingre, Mademoiselle de Varandeuil d'après leur cousine Mademoiselle de Courmont et le fils Jupillon d'après certains traits que possédait Alexandre

Colmant, le fils d'une crémière qui habitait en face de chez les deux frères.

Zola étudiait aussi certains événements et situations avant d'écrire ses romans, mais ses emprunts de personnes réelles semblent être beaucoup moins fréquents que ceux des Goncourt. Même L'Assommoir qui, selon M. Henri Mitterand,[33] contient de l'expérience vécue par Zola pendant ses premières années à Paris, ne semble pas contenir beaucoup de personnages empruntés à la vraie vie. En regardant l'ébauche que Zola a écrite pour L'Assommoir nous voyons que Lantier ressemble à quelqu'un qui s'appelait Coupin et Virginie à une Mme Kretz.[34] Zola ne nous donne aucune indication dans son ébauche que le reste de ses protagonistes dans L'Assommoir avaient leurs contre-parties dans des personnages réels.

Les Goncourt préféraient dessiner des études de caractère dans leurs romans au lieu de construire une histoire compliquée. Ainsi, "ils ont compris que l'important n'était pas d'échafauder un imbroglio plus ou moins banal, plus ou moins vraisemblable mais de donner une peinture exacte et artistique de la réalité, des milieux, des êtres humains agissants et pensants; l'intrigue n'est pour eux qu'un prétexte; et plus ils iront, plus ils tendront à la restreindre."[35] Edmond lui-même note dans son journal qu'il "n'aime plus que les livres qui contiennent des morceaux de vie vraiment vraie, et sans préoccupation du dénouement, et non

arrangée à l'usage du lecteur bête que demandent les grandes ventes" (J.G., III, 982). On peut résumer la pensée des deux frères tout en citant leur idée que "le vrai est toujours plus admirable que le génie qui crée faux" (J.G. II, 483).

Zola aussi, comme les deux frères, voulait montrer la vérité et la réalité dans ses romans. Pourtant, comme nous l'avons déjà montré, ce souci de la vérité des situations et des personalités était une conception que possédait Zola avant de connaître l'oeuvre des Goncourt.

Il existe pourtant des similarités dans le choix des héros, car loin d'être semblables aux héros stendhaliens qui possèdent de grands talents comme Julien Sorel, ou de haute naissance comme Fabrice del Dongo, les héros des romans des Goncourt et de Zola, malgré leurs grandes différences, sont surtout ordinaires; soit bourgeois, soit prolétaires. Mais l'idée chez Zola des héros non stendhaliens aurait pu venir de livres comme Madame Bovary où les protagonistes, même s'ils avaient un certain talent sont loin d'être des personnages supérieurs comme ceux que l'on trouve dans des romans de Stendhal. Nous pouvons donc affirmer qu'à l'époque les influences anti-héroïques qu'éprouvait Zola existaient ailleurs que dans les oeuvres des Goncourt.

Selon Pierre Sabatier, les Goncourt se sentaient "attirés par les déformations caractéristiques et particulières produites sur les personnages par le milieu."[36] Pour Zola les effets du milieu étaient importants aussi, mais nous avons déjà montré que

cette idée lui est venue de Michelet ou de Taine au lieu des Goncourt.

Sur la question du roman comme véhicule de réforme sociale, Zola et les Goncourt semblent être d'accord. Dans la préface de La Fille Elisa, Edmond tient l'opinion que le roman a une fonction plus importante que "l'amusement des jeunes demoiselles en chemin de fer."[37] Mais le Goncourt rejetaient définitivement l'écriture à thèse. Selon Pierre Sabatier "les Goncourt ont horreur des thèses traitées pour elles-mêmes."[38] Dans le Journal ils disaient que les "pièces à thèse ne sont ni une étude vraie de la vie moderne, ni un recueil de belle écriture, et il n'y a là dedans qu'un travail d'écureuil et une dépense de fausse imagination..." (J.G., III, 411-412). Pour les Goncourt ce qui comptait surtout était "le souci d'art et l'expression exacte des sensations."[39]

Ainsi les deux frères et le romancier de Médan décrivaient des personnes surtout ordinaires. Ils s'intéressaient dans leurs romans aux études de caractère tout en essayant d'éviter des intrigues trop compliquées. Ils traitaient du prolétariat dans leurs romans et ils voulaient protester contre les injustices sociales. Nous avons montré aussi que certaines théories qui sont à la base des idées de Zola se trouvaient déjà exprimées chez d'autres penseurs de sa connaissance. Par conséquent, l'apport des Goncourt, en 1865, ne semble pas avoir été décisif dans la formation littéraire du maître de Médan. Il est pourtant

intéressant de noter que l'accusation d'Edmond vise une oeuvre en particulier: Germinie Lacerteux, a-t-il déclaré, à maintes reprises, a été la source de L'Assommoir, roman qui a fait la fortune d'Emile Zola. Nous proposons d'examiner ces deux romans afin de voir si cette accusation de l'aîné des Goncourt paraît logique.

NOTES

[1]Robert, p. 172.

[2]"Un Jeune Homme de Province à Paris; Emile Zola de 1858 à 1861," Les Cahiers naturalistes, XI (1958), 446.

[3]Lapp, p. vi.

[4]Hemmings, p. 12.

[5]Par une lettre du 3 février 1865, Zola s'était mis en contact avec Edmond et Jules de Goncourt au sujet de leur roman, Germinie Lacerteux, publié le 15 janvier. Le premier paragraphe de la lettre révèle par son ton que Zola ne connaissait pas les deux frères. Ainsi, Zola écrivit: "Je suis chargé de faire, dans Le Salut Public de Lyon, une Revue littéraire de quinzaine, et j'ai le plus vif désir de consacrer un grand article à votre première oeuvre, Germinie Lacerteux" (Corr.I, 264). Par conséquent, nous pouvons constater que toutes les idées littéraires que possédaient Emile Zola avant le 3 février, 1865, n'étaient pas inspirées des Goncourt.

[6]Mitterand, p. 447.

[7]Mitterand, p. 446.

[8]Mitterand, p. 449.

[9]Halina Suwala, "La Formation des idées littéraires de Zola dans les années 1860-1864," Europe, CDXVIII-IX (1968), 273.

[10]Zola, X (1968), 314.

[11]Paris, 1968, p. 2.

[12]Ibid.

[13]Zola, X (1968), 314.

[14]Ibid., p. 312.

[15]Suwala, p. 273.

[16]Ibid.

[17]"La Formation littéraire d'Emile Zola - La Naissance du naturalisme," Les Cahiers naturalistes, XXI-XXIII (1963), 22.

[18]Lapp, p. 121.

[19]L'Amour (Paris, 1859), p. xiii.

[20]Zola, IX (1968), 38.

[21]Michelet, p. 59.

[22]Hemmings, p. 45.

[23]Hemmings, pp. 20-21.

[24]Robert, p. 24.

[25]Zola, X (1968), 313.

[26]Cité par Hemmings, p. 55.

[27]Hemmings, p. 55.

[28]Zola, I (1966), 514.

[29]Cité par Lapp, p. 148.

[30]Lapp, pp. 148-149, Hemmings, pp. 48-50.

[31]Halina Suwala, "Zola et les conférences de la rue de la Paix," Les Cahiers naturalistes, XXXVII (1969), 8.

[32]Sabatier, Esthétique, p. 501.

[33]Mitterand, "Un Jeune Homme," pp. 445-453.

[34]Henri Massis, Comment Emile Zola composait ses romans (Paris, 1906), p. 124.

[35]Sabatier, Esthétique, p. 503.

[36]Ibid., p. 507.

[37]Goncourt, Préfaces, p. 48.

[38]Sabatier, Esthétique, p. 206.

[39]Ibid., p. 207.

CHAPITRE III - CHEFS-D'OEUVRE

UNE COMPARAISON ENTRE *L'ASSOMMOIR* ET *GERMINIE LACERTEUX*

En 1865, comme nous avons vu, Emile Zola avait été très impressionné par *Germinie Lacerteux*. Il ne perdit jamais son estime pour ce roman qu'il a toujours considéré comme le meilleur de tous ceux qu'ont écrit les deux frères. Ainsi, dix ans plus tard, en 1875, Zola avouera "préférer *Germinie Lacerteux* parmi les romans de MM. de Goncourt."[1] Pourtant, dès la parution et le succès de *L'Assommoir* en 1877, Edmond de Goncourt commença à parler de plagiat.

Le ton de l'extrait qui suit est typique des plaintes d'Edmond:

> Zola n'était qu'un vulgarisateur puissant et canaille des sujets, des idées, des formes littéraires, que mon frère et moi avions trouvés et que son succès venait de ce que nos trouvailles, nous les avions émises discrètement, sans trop les tambouriner, tandis que lui, les avait criées comme de son invention, ainsi qu'un charlatan débite ses drogues à la foule sur une place publique (J.G., III, 1098).

En plus, Edmond accusait Zola d'une façon plus précise. Ainsi, il dit:

> Hier, en rangeant des livres, j'ouvrais un exemplaire de *Germinie Lacerteux* - et je ne parle pas des gros, gros emprunts faits au livre - et cela me faisait rappeler que mon Gautruche s'appelle *Gogo-la-Gaîté* et que son croque-mort dans *L'Assommoir* s'appelle *Bibi-la Gaîté* et aussi que mon Gautruche finit une de ses tirades par *Au dodo les enfants*, tandis que son croque-mort termine la fameuse tirade à Gervaise: *Fais dodo* (J.G., III, 10).

M. Ricatte croit aussi que Zola empruntait ses noms et ses surnoms aux Goncourt. Selon lui,

> le Madinier des noces Coupeau semble venu de la 'grosse Badinier' de la goguette du bois de Vincennes, dans Germinie; le fossoyeur Bazouge se surnomme lui-même Bibi-la Gaîeté, empruntant le prénom de Jupillon enfant et le surnom de Gautruche, dit Gogo-la-Gaieté. Dans La Terre, l'un des principaux personnages parcourra tout le roman avec le surnom de Jésus-Christ, volé au frère de Germinie, le paysan lorrain.[2]

Pourtant, et en dépit des assertions de M. Ricatte et d'Edmond lui-même, nous croyons montrer que les personnages représentés par ces noms et surnoms sont complètement différents les uns des autres et que ces noms et ces expressions sont trop communs pour dire catégoriquement que ce sont des emprunts. Gautruche, dit Gogo-la-Gaieté, ouvrier irresponsable envers Germinie, n'a rien en commun avec Bazouge, le fossoyeur de L'Assommoir, dit Bibi-la-Gaieté. Malgré qu'ils sont ivrognes tous les deux, nous pouvons voir l'ironie de Zola quand le surnom "Gaieté" s'attache à un croque-mort qui est surtout sinistre. Si Gautruche est gai, c'est simplement parce qu'il boit trop. Quant à la suggestion que Zola empruntait le surnom Bibi de l'enfant Jupillon afin de le donner au fossoyeur ivrogne Bazouge, il faut noter que ce surnom qui en argot veut dire "moi", est d'un usage courant depuis 1832.[3]

Notons aussi que le mot "dodo", employé pour dormir, est aussi très commun, et que Zola l'utilisait d'une façon très différente. Dans Germinie Lacerteux, Gautruche, après une de ses

horribles beuveries dit: "Au dodo les enfants."[4] Ici, l'expression est seulement celle de quelqu'un qui veut dormir. Mais le sens est différent, lorsqu'à la fin de L'Assommoir, Bazouge dit à Gervaise, morte de misère: "va, t'es heureuse. Fais dodo, ma belle!"[5] Les mots du fossoyeur indiquent qu'après toutes ses souffrances, la pauvre Gervaise trouvera enfin la paix dans la mort. Quant à la suggestion que le nom du digne M. Madinier de L'Assommoir a été emprunté au nom de "la grande et la petite Badinier," mentionnées seulement une fois dans le roman Germinie Lacerteux, ne se peut-il pas que ce soit seulement une coïncidence?

Si nous examinons l'idée de M. Ricatte que le frère de Germinie, le bon ouvrier, surnommé Jésus-Christ, à cause de sa gentillesse, pouvait être la source du surnom du paysan dans La Terre, nous verrons qu'à part le surnom, le paysan de Zola, fainéant et grossier, n'a rien en commun avec le frère sympathique que Germinie mentionne seulement une fois. Quant au nom Jésus-Christ, s'agit-il d'une simple coïncidence? Zola aurait-il gardé le souvenir d'un seul nom vingt ans après avoir lu Germinie? Par conséquent, s'il est facile de montrer les emprunts, la preuve en est toujours hypothétique, quelles que soient les suggestions de M. Ricatte ou d'Edmond lui-même.

Pourtant, Edmond insistait toujours que son frère et lui avaient donné "la formule complète du naturalisme dans Germinie Lacerteux et que L'Assommoir est fait absolument d'après la

méthode enseignée par ce livre" (J.G., IV, 96). Le fait qu' Edmond dit ceci en 1891 nous indique que le survivant n'a pas, pendant des années, changé d'avis à propos des ressemblances qu'il croyait voir entre Germinie Lacerteux et L'Assommoir. Pour cette raison, nous allons examiner les sources, les personnages et les milieux de ces deux romans pour voir s'il est possible de confirmer les plaintes d'Edmond sur la question des emprunts. Nous montrerons que malgré ces plaintes et en dépit d'un seul thème très général, les liens entre Germinie Lacerteux et L'Assommoir sont fragiles et peu croyables.

Pour montrer la faiblesse de ces liens, commençons par une analyse des sources des deux romans en considération. Les sources de Germinie Lacerteux sont assez connues: en 1862, selon leur Journal (J.G., II, 1104-1121), les Goncourt découvrent que leur bonne, Rose Malingre les avait volés pour entretenir quelques hommes de sa connaissance. L'un d'eux était Alexandre Colmant, le fils d'une crémière dont le magasin se trouvait dans le quartier et pour qui Rose avait meublé une chambre. De cette liaison, elle avait eu deux enfants, dont l'un est mort à l'âge de six mois. A partir de la mort de son enfant, la pauvre bonne commença à se noyer dans la boisson, de sorte qu'un jour, elle est si ivre qu'elle tomba dans l'appartement des Goncourt - ce qui précipita une fausse couche. A cause de ses souffrances, et de crainte que les deux frères soient mis au courant de ses activités, la malheureuse bonne

songeait au suicide. Un jour les Goncourt furent obligés de la retirer d'une fenêtre. A la fin, Rose mourut d'une maladie attrappée après avoir attendu toute une nuit dans la pluie devant la fenêtre de Colmant qu'elle voulait épier en compagnie de sa nouvelle maîtresse.

Après la mort de Rose, une sage-femme, Maria, informa les deux frères de la double vie de leur domestique et leur dit que pendant des années la pauvre Rose avait accumulé des dettes énormes à cause de ses maintes liaisons. En apprenant toute cette histoire, les Goncourt songèrent à immortaliser l'histoire de Rose Malingre dans un roman et, dans ce but, ils firent des investigations de maladies. Selon M. Robert Ricatte, c'était à cause des investigations que "leur roman semble avoir une solide consistance médicale."[6]

Enfin, en 1865, le roman Germinie Lacerteux fut mis en vente. Dans ce roman une bonne, Germinie Lacerteux travaille pour une vieille fille, Mlle de Varandeuil. Germinie tombe amoureuse du fils d'une crémière, appelé Jupillon. C'est de ce fils qu'elle a un enfant. Quand l'enfant meurt, Germinie tourne à la boisson. Puisque Jupillon l'abandonne, Germinie trouve un autre amant, un ouvrier nommé Gautruche. A la fin du livre, Germinie attend toute une nuit dans la pluie devant la fenêtre de Jupillon, attrape une maladie de poitrine et en meurt. En examinant l'intrigue de ce livre, nous pouvons voir que la source du roman Germinie Lacerteux était l'histoire de Rose Malingre, la bonne des Goncourt.

Ainsi, la première inspiration d'écrire un tel livre vint de l'expérience des deux frères.

A première vue la genèse de *L'Assommoir* semble avoir quelques traits en commun avec celle de l'oeuvre des Goncourt. Zola, comme les deux frères, racontait jusqu'à un certain point ses expériences personnelles. M. Henri Mitterand tient l'avis qu' "il n'est pas interdit de penser que la première idée d'un roman sur le peuple germa dans l'esprit de Zola au début même de son séjour à Paris, pendant ces années 1859 à 1862, où il vécut... au contact direct des pauvres."[7] Un paragraphe du conte "Celle qui m'aime" (1864) montre que Zola était sensible au problème de l'ivrognerie dans le monde ouvrier. L'auteur de ce conte, en se rendant à une foire, vit, "à la porte d'un cabaret, deux ouvriers [qui] se battaient. Dans la lutte, les verres avaient été renversés, et à voir couler le vin sur le trottoir, on eut dit le sang de larges blessures."[8]

Zola étudiera le problème de l'ivrognerie dans un livre appelé *Le Sublime, ou le Travailleur comme il est en 1870 et ce qu'il peut être*. Edmond n'ignorait pas l'importance de ce livre: le 11 juillet 1879, il écrivit dans son *Journal* que "l'originalité de *L'Assommoir*, si l'on en retranchait ce que Zola a pris à *Germinie Lacerteux* et au *Sublime*, serait réduit à bien peu de choses" (J.G., III, 34). Henri Massis, dans son étude *Comment Emile Zola Composait ses Romans*, s'est penché sur ce problème en étudiant l'ébauche de *L'Assommoir* qui contient les notes que Zola avait faites en lisant *Le Sublime*.[9]

L'auteur du Sublime, Denis Poulot, ouvrier devenu patron, et plus tard maire d'un arrondissement de Paris, rangea dans son livre tous les mauvais ouvriers sous le nom de "sublime". Une seule exception était une sorte d'agitateur appelé par Poulot "le fils de dieu". Une analyse des personnages principaux de L'Assommoir et une comparaison avec le livre de Poulot montrera que les liens entre Coupeau de L'Assommoir et Gautruche de Germinie Lacerteux ainsi que ceux entre Lantier et Jupillon sont faibles ou même n'existent pas.

Pourtant, à première vue, Lantier et Jupillon paraissent se ressembler. Tous les deux sont membres du prolétariat ou de la petite bourgeoisie et veulent se montrer très élégants. Jupillon est gantier, et grâce à Germinie, à son propre atelier, mais il se ruine. Lantier donne l'impression d'avoir été chapelier, et même patron, mais, lui aussi fit faillite. Le lecteur ne voit ni Jupillon, ni Lantier au travail. Ces deux protagonistes méprisent les femmes, tout en les séduisant. Jupillon séduit et sa cousine et Germinie, tandis que Lantier séduit Gervaise, Adèle (qui ne paraît jamais dans le livre) et Virginie, la soeur d'Adèle. Ni l'un, ni l'autre de ces deux hommes n'a honte de prendre l'argent de leurs maîtresses.

Mais malgré ces similarités, il y a aussi certaines différences entre Lantier et Jupillon. La plus importante de ces différences est que Lantier, au contraire de Jupillon, a des opinions politiques. De plus, Germinie, déjà adulte, rencontre

Jupillon quand il est encore garçon - ce qui force le lecteur à se rendre compte de la différence entre les âges des deux protagonistes des Goncourt. Rien de pareil ne se trouve dans L'Assommoir. Gervaise et Lantier avaient approximativement le même âge, et dès qu'ils se rencontrent, ils sont assez adultes pour mettre des enfants au monde.

Pourtant, malgré ces ressemblances et différences, lantier paraît avoir plus en commun avec l'ouvrier dit le "fils de dieu" de Denis Poulot qu'avec Jupillon. Selon Poulot, ce mauvais agitateur a une apparence méditative et profonde. En plus, "le fils de dieu jeune est généralement célibataire, la famille est une chaîne qui le gênerait; mais en revanche, un grand nombre pratiquent le concubinage."[10] La description que donne Poulot d'un "fils de dieu" le dimanche ressemble aussi à celle de Lantier. Ce jour de congé le "fils de dieu" s'habille bien, pour que personne ne le prenne pour un ouvrier. Le soir, en se rendant au bal, il "pose pour le don Juan."[11] Lantier se met bien tous les jours et il fréquente des bals. Il se considère au-dessus des ouvriers, en partie à cause de ses opinions politiques. Remarquons qu'au contraire de Jupillon, le "fils de dieu" est un radical qui essaie continuellement d'organiser les ouvriers pour opposer les patrons et le gouvernement. Lantier s'intéresse aussi à la politique. Dans sa malle se trouvent, parmi ses livres philosophiques et humanitaires, beaucoup de journaux politiques qui semblent, selon lui, exprimer ses propres sentiments. En causant avec Poisson, Lantier se montre contre l'Empire et en faveur d'une sorte de république socialiste. En plus, il parle vaguement de ses

affaires et de temps en temps s'absente mystérieusement pour rejoindre les ouvriers mal payés où il existait un certain mécontentement avec le gouvernement. Afin de s'agrandir aux yeux de ces ouvriers, Lantier, en se rendant compte de leur mécontentement, voulait faire preuve de radicalisme. Pourtant, nous ne le voyons jamais en train de mettre ses idées en pratique et par ce fait il est différent du "fils de dieu" dont le radicalisme est actif. Tout de même, à cause de ses opinions politiques, Lantier ressemble plus au "fils de dieu" qu'à Jupillon.

En plus, la genèse du personnage de Lantier dans l'ébauche de Zola ne montre pas de lien avec l'oeuvre des Goncourt. Dans l'ébauche se trouve la description suivante d'Aguste Lantier: "Un beau garçon, petit, très brun, méridional; un Coupin en joli, petites moustaches et impériale noire, portant crânement un feutre. Blangueur, amoureux, très sympathique tant qu'il est jeune, passionné pour les femmes. Il faut que je fasse là une étude d'un Provençal, tel que je les connais, sans rien oublier; la tache d'huile, de la sournoiserie, de la brutalité, tout."[12] Ainsi, Lantier est Provençal et doit ressembler à Coupin qui est, selon Massis, un "personnage connu de l'auteur."[13] Jupillon et Germinie sont de la région de Langres,[14] près de Dijon. Donc, ils sont loin d'être Provençaux. Enfin, notre opinion est que Zola pouvait créer le personnage de Lantier, tel qu'il est, modelé d'après une de ses connaissances du Midi et le "fils de dieu" de Poulot, sans être influencé par le roman des Goncourt.

Une comparaison entre Coupeau et Gautruche aboutira à la même conclusion. Le tableau de l'ivrogne de Zola est plus complet

que celui des Goncourt, car le lecteur de L'Assommoir voit Coupeau pendant toute sa déchéance jusqu'à sa mort. Gautruche, au contraire, joue un rôle moins important dans le roman des Goncourt. Pour essayer de montrer les traits que ces deux hommes possèdent en commun, il faudrait comparer Gautruche à Coupeau surtout lorsque ce dernier a plus en commun avec Gautruche, c'est-à-dire entre la perte de la blanchisserie et la confirmation de Nana.

Les traits en commun qu'ont Gautruche et Coupeau sont faciles à montrer. Tous les deux appartiennent au prolétariat et manquent beaucoup d'élégance, en comparaison avec Jupillon et Lantier. Tous les deux possèdent un métier: Gautruche est peintre de signes de bâtiments tandis que Coupeau est zingueur. Tous les deux aiment s'amuser et connaissent bien les rues de Paris, où ils ont été élevés. A cause de la boisson, Gautruche est irresponsable envers son travail et envers Germinie. Pour la même raison, Coupeau se montre insouciant à l'égard de son métier qu'il cesse graduellement d'exercer et de Gervaise qu'il aide à ruiner. Donc, Coupeau et Gautruche ont des traits en commun.

Mais si l'on examine les sources de Zola, les similarités entre Coupeau et Gautruche deviennent moins importantes. Dans Le Sublime, Denis Poulot décrit un mauvais ouvrier appelé par lui "le vrai sublime." Selon Poulot, cet ouvrier "pousse la vanité du vice et de l'abjection jusqu'au cynisme le plus révoltant."[15] On pense aux conseils de Coupeau à Gervaise quand elle décide à se prostituer pour acquérir quelque chose à manger. Les paroles de l'ivrogne sont les suivantes: "Ecoute donc, rapporte-moi du dessert, moi j'aime les gâteaux...Et, si ton

monsieur est bien nippé, demande-lui un vieux paletot, j'en ferai mon beurre."[16] Ainsi, nous voyons le cynisme qui paraît avoir un lien plus direct avec le livre de Poulot qu'avec Germinie Lacerteux où les protagonistes ne parlent jamais ainsi.

Poulot mentionne aussi la conduite du vrai sublime, - ce mauvais ouvrier qui est continuellement ivre - d'une façon qui semble décrire Coupeau. Selon Poulot, si un vrai sublime ne boit pas pendant quelques jours, il souffre beaucoup et devient presque fou. Quand le vrai sublime recommence à boire "il sait bien que ça le tuera; ça ne fait rien, ça le remet d'aplomb."[17] Poulot nous renseigne aussi que d'habitude cet ivrogne préfère une boisson forte que du vin et que "la figure du vrai sublime a deux teintes: suivant le tempérament, il est cramoisi ou livide."[18] Le fait que cette conduite et ces traits du "vrai sublime" conforment avec ceux de Coupeau n'est pas étonnant puisque le dossier que composa Zola avant d'écrire L'Assommoir montre qu'il avait tiré cette information du livre de Poulot.[19] De cette évidence, nous devons admettre que Zola aurait pu peindre le caractère de Coupeau sans avoir été influencé par le roman Germinie Lacerteux.

Les deux protagonistes principaux, Germinie et Gervaise, paraissent avoir plus en commun, à part la similarité des deux noms. Toutes les deux viennent de la campagne; Gervaise du Midi et Germinie du centre de la France. Elles endurèrent une jeunesse difficile, caractérisée par la pauvreté et la brutalité. Gervaise est née boiteuse, à cause des coups donnés par son père à sa mère. Quant à Germinie, elle a été violée à l'âge de quatorze ans par un garçon de café. Ainsi, la brutalité de leur jeunesse avait contribué au manque

de sécurité qui caractérise les deux héroïnes. La sécurité que cherche Gervaise à travers toute sa vie aboutit en une quête pour un travail tranquille, rapportant toujours quelque chose à manger, et un coin pour dormir. Finalement, l'héroïne de Zola veut mourir dans son lit, sans avoir été battue. Pour Germinie, le manque de sécurité se manifeste d'une façon plus violente. Elle devient folle de jalousie, tout en cherchant quelqu'un à posséder. Elle veut avoir à elle seule son neveu, Jupillon, son propre enfant et même les petites filles qui passent dans la rue. Il se peut qu'avec plus de sécurité, le besoin de posséder quelqu'un chez Germinie eût été changé en vrai amour. En tout cas, Germinie et Gervaise ont besoin d'amour et de direction. C'est ce manque qui les mène à leur destruction.

S'il est vrai que les deux héroïnes retournent à leur premier amant, Zola avait déjà exploité ce thème dans Madeleine Férat, publié en 1868. Dans ce roman, l'héroïne, déjà mariée, retourne aussi à son premier amant, après avoir donné naissance à une fille qui lui ressemble. M. Lapp considère que l'inspiration de ce thème dans Madeleine Férat remonte à L'Amour de Jules Michelet,[20] livre auquel, comme nous l'avons montré, Zola s'intéressait bien avant 1865. En 1859, Michelet avait proposé la théorie que "la femme fécondée, une fois imprégnée, portera partout son mari en elle."[21] Cette théorie, comme le montre M. Lapp,[22] nous la retrouvons quelque peu transformée dans Madeleine Férat. Par conséquent, nous pouvons croire que le retour de Gervaise à Lantier remonte à Madeleine Férat et à l'inspiration du livre de Michelet au lieu du roman des Goncourt.

Dans Germinie et dans L'Assommoir, l'alcool, en accélérant la déchéance des deux femmes, a un effet pareillement nuisible. Dès

l'arrivée des problèmes qu'elles ne peuvent pas résoudre, Germinie et Gervaise commencent à boire. Ainsi, le fait qu'elles éprouvent un besoin pour la boisson n'est pas la cause de leurs problèmes et pour toutes les deux reste une influence secondaire. (Nous venons de voir que chez Coupeau la cause directe de sa déchéance et de sa mort est la boisson.) Mais, malgré ce qui semble être une similarité dans les attitudes de Germinie et de Gervaise envers la boisson, on ne peut pas dire que Zola s'inspira des Goncourts pour montrer un problème si bien connu de son temps, et si bien expliqué dans Le Sublime.

Un même désir de se sacrifier lie les deux héroïnes. Gervaise se sacrifie pour Coupeau. Elle le gâte trop après son accident au lieu de le pousser au travail. Elle lui donne de l'argent pour payer ses consommations, et finalement elle s'abandonne à Lantier. Petit à petit, elle laisse partir tous ses désirs, en n'essayant jamais à se battre pour les retenir. Finalement, son courage complètement brisé, elle demande la mort à Bazouge, le fossoyeur. Dans le cas de Germinie Lacerteux, la pauvre bonne se sacrifie en fournissant un atelier pour Jupillon et se ruine en lui achetant un remplacement dans l'armée. Elle permet à Gautruche de l'humilier et exige que Jupillon la batte. Finalement, elle attend dans la pluie devant la fenêtre du jeune homme - incident qui aboutira à sa mort.

Ainsi, nous l'avons vu, Germinie et Gervaise ont trois choses en commun: une jeunesse difficile, le manque de sécurité et le désir de se sacrifier. Selon nos recherches il n'y a aucune indication absolue qui montre d'où vient la genèse de l'héroïne de L'Assommoir. Les romans du

prolétariat commencèrent à devenir à la mode seulement après la publication de L'Assommoir, et Le Sublime ne donne pas les traits de Gervaise, sauf d'une façon très générale. Donc, faute d'autres sources, la possibilité reste toujours que l'inspiration de la blanchisseuse, Gervaise, vint de la domestique, Germinie Lacerteux.

Deux personnages moins importants, Adèle dans Germinie Lacerteux et Virginie dans L'Assommoir se ressemblent à première vue. Toutes les deux sont grandes et brunes. Adèle s'intéresse un peu à Jupillon mais l'abandonne sans rancune à Germinie. C'est elle qui offre la boisson à la bonne en doléance, après la mort de son enfant. Adèle est la cause indirecte de la rencontre entre Germinie et Gautruche, puisque c'est avec elle que Germinie va au pique-nique à Vincennes. Mais c'est aussi Adèle qui trouve Germinie, enfermée dans l'appartement de sa patronne, Mademoiselle de Varandeuil, et en train de mourir d'une fausse couche. C'est parce qu'Adèle a cherché un serrurier pour ouvrir la porte et une sage-femme pour l'aider que Germinie lui doit la vie.

Nous pouvons donc voir une grande différence entre l'Adèle des Goncourt et la Virginie de Zola. Adèle ne hait pas Germinie, tout au moins il n'existe aucune indication contraire dans le roman. Mais dès la fessée au lavoir, du premier chapitre de L'Assommoir, Virginie a une bonne raison d'en vouloir à Gervaise. Quand elles se rencontrent plus tard, Gervaise reste toujours soupçonneuse de la grande Brune, malgré sa gentillesse. C'est Virginie qui lui parle du retour de Lantier et c'est en sa compagnie qu'elle le revoit. A la fin,

c'est Virginie qui devient propriétaire de la boutique de Gervaise et qui fait laver le plancher par l'ancienne patronne. Dans ces conditions, Virginie se montre très cruelle envers Gervaise qui est à ses pieds dans l'eau sale. La vengeance de Virginie s'accomplit, malgré le prix qu'elle paie - la débauche et la ruine encore une fois de la boutique aux mains de Lantier. Ainsi, il y a une grande différence entre Adèle insouciante et Virginie méchante, bien que toutes les deux soient grandes, brunes et assistent à la déchéance de l'héroïne. Si l'on cherche la genèse de Virginie dans l'ébauche de L'Assommoir, on trouve cette phrase: "Mme Poisson - Une grande belle fille (Mme Kretz)."[23] Le nom Mme Kretz donne l'impression que Zola avait trouvé l'idée de Virginie chez une de ses connaissances et non pas chez les Goncourt.

Mais si Zola ne prenait pas ses personnages dans les romans des Goncourt, existe-t-il quand même l'emprunt d'un incident? Edmond était de cette opinion. Le 17 décembre 1876 il écrivit dans son Journal à-propos de son roman La Fille Elisa et de L'Assommoir, qui venait de paraître en feuilleton, que la scène dans laquelle Gervaise essaie de se prostituer ressemble à celle où Elisa bat "son quart". Selon lui, c'était "absolument les mêmes effets de ténèbres, d'ombre lamentable qu'elle [Gervaise] laisse derrière elle" (J.G., II, 1161).

Edmond avait raison de se rendre compte des similarités entre ces deux tableaux. Pourtant, nous croyons que les différences sont trop grandes pour admettre des emprunts. Par exemple, Elisa est toute seule pendant sa promenade, tandis que Gervaise se trouve au

milieu d'autres prostituées. En plus, bien que la même idée soit employée par les deux auteurs, il y a une différence dans le traitement de l'ombre des deux tableaux. Edmond écrit:

> la rue déserte, Elisa continuait à aller et à venir, en compagnie de son ombre mettant un peu derrière elle, sur les affiches blanches de la palissade frappée par le réverbère, la lamentable caricature de la prostituée battant son quart dans la nuit solitaire.[24]

Tandis que Zola décrit la scène de cette façon: Gervaise, dans sa quête, trouve Goujet. En lui parlant, "elle apercevait son ombre difforme qui avait l'air de rigoler sur la neige, comme une vraie caricature."[25] La grande différence entre ces deux scènes est que l'ombre d'Elisa la suit tout à fait ordinairement. Si cette ombre est décrite comme une caricature, l'idée vient de l'esprit d'Edmond. Mais avec Gervaise, qui boite, l'ombre, en exagérant sa déformité pour le lecteur, devient une vraie portrait ridicule. En comparaison, l'ombre ordinaire d'Elisa n'est pas plus grotesque que n' importe quelle ombre de femme.

Edmond croyait aussi reconnaître dans L'Assommoir la phrase "Monsieur, écoutez-moi donc!" dite par Gervaise et par Elisa en se prostituant. Selon Edmond, cette phrase était emprunteé à La Fille Elisa (J.G., II, 1161). En effet, c'est la phrase "Monsieur, écoutez donc," qui se trouve dans les deux romans. Le "Monsieur, écoutez-moi donc!" qu'Edmond cita dans son Journal semble être une erreur de sa part. Pourtant, il nous semble qu'Edmond a tort en critiquant cette phrase qui, chez Zola a un double sens. Elisa dit

cette phrase simplement pour attirer des clients. Mais dans la bouche de Gervaise qui essaie de se prostituer pour avoir de la nourriture, la phrase devient un cri de secours. "Ecoutez", pour Gervaise, paraît dire, "écoutez mon histoire, je meurs de faim",plutôt que l'interpellation d'une prostituée. Ainsi, la phrase utilisée, par Zola, ayant un double sens,est employée d'une façon différente de celle d'Edmond, bien que les milieux soient les mêmes.

La possibilité que Zola s'inspira des milieux décrits par les Goncourt est douteuse. Les deux frères expliquèrent qu'ils écrivirent Germinie Lacerteux en se demandant "si ce qu'on appelle 'les basses classes' n'avait pas droit au Roman...."[26] Pourtant, les Goncourt qui peignent une aristocrate ruinée, la petite bourgeoisie et les domestiques négligent complètement le prolétariat, avec une seule exception - Gautruche. Même avec ce dernier, on ne le voit jamais au travail, et très peu chez lui dans son hôtel. Presque tout le roman a lieu dans le quartier de Germinie, qui n'est pas un quartier ouvrier. Ainsi, les milieux que décrit Zola ne doivent rien à Germinie Lacerteux.

Pourtant, même si les personnages et les milieux dans L'Assommoir ne sont pas empruntés au roman des Goncourt, il y a peut-être un lien entre les deux romans. Ce lien se trouve dans la description du caractère de deux personnages, Gervaise et Germinie, qui, malgré leurs faiblesses, sont plutôt bonnes que mauvaises, et qui tout les deux veulent aimer et être aimées. Mais ce sont les circonstances et le milieu qui entourent ces deux personnages qui contri-

buent peu à peu à la déchéance et à la mort. A cause de leurs personnalités, formées en grande partie par leurs épreuves de jeunesse, nos deux protagonistes perdent la bataille contre leurs milieux. Voilà donc un thème qui aurait pu inspirer Zola avec sa grande sympathie pour les infortunés et son expérience de la pauvreté.

Ainsi, notre conclusion est que malgré les plaintes d'Edmond, et en dépit d'un thème très général, rien ne prouve que Zola, pour écrire L'Assommoir, a emprunté les personnages, le milieu, ou les idées à Germinie Lacerteux, chef-d'oeuvre des Goncourt.

NOTES

[1]Zola, XI (1968), 169.

[2]Ricatte, p. 284, note 1.

[3]Albert Dauzat, Les Argots (Paris, 1946), p. 128.

[4]Goncourt, Germinie, p. 133.

[5]Emile Zola, L'Assommoir (Paris, 1968), p. 495.

[6]Ricatte, p. 216.

[7]"La Genèse et la publication de L'Assommoir," Les Lettres Françaises, DCCCLXXXVI (1961), 1.

[8]Zola, IX (1968), 57.

[9]Massis, pp. 171-188.

[10]Le Sublime ou le travailleur comme il est en 1870 et ce qu'il peut être (Paris, 1872), p. 111.

[11]Poulot, p. 115-116.

[12]Cité par Massis, p. 124.

[13]Massis, p. 124, note 1.

[14]Goncourt, Germinie, p. 38.

[15]Poulot, p. 91.

[16]Zola, L'Assommoir, p. 458.

[17]Poulot, p. 92.

[18]Ibid.

[19]Massis, pp. 171-188.

[20]Lapp, pp. 121-124.

[21]Cité par Lapp, p. 122.

[22]Lapp, p. 122.

[23]Cité par Massis, p. 132.

[24]Edmond de Goncourt, La Fille Elisa (Paris, 1911), p. 99.

[25]Zola, L'Assommoir, p. 470.

[26]Goncourt, Germinie, p. I.

CONCLUSION

Nous avons vu que rien ne prouve qu'Emile Zola faisait des emprunts majeurs aux oeuvres des frères Goncourt. Si tel est le cas, pourquoi se fait-il qu'Edmond, dans son Journal, accuse si souvent Zola de l'avoir plagié? Jaloux, comme nous avons montré, du succès d'un écrivain plus jeune que lui, Edmond avait perdu la perspective de logiquement critiquer les oeuvres de Zola. Le ton de l'extrait du Journal qui suit indique ce manque de perspective. Le 17 février 1882, Edmond écrivit qu'à propos de Zola, "on dirait vraiment qu'il a vécu enfermé dans une malle, où il avait un trou par lequel on lui donnait à manger et un autre trou par lequel il faisait l'amour avec le vagin d'une femme qu'il n'a jamais vue" (J.G., III, 153).

Edmond croyait que Zola ne mettait pas de vie authentique dans ses romans. Pourtant, il est hors de doute que Zola connaissait assez bien la nature humaine pour que nous continuions à lire ses oeuvres. En plus, de nos jours l'originalité de Zola est admise par maints critiques de différents pays. Aux Etats-Unis, M. Philip Walker affirme que Zola était convaincu que pour être grand artiste, il faut avoir "a powerful and original temperament."[1] D'Angleterre M. Angus Wilson témoigne de l'originalité de Zola en montrant que ce dernier avait profondément influencé George Moore en Angleterre et Frank Norris aux Etats-Unis.[2] Finalement, à l'appui de notre hypothèse, M. Guy Robert nous dit qu'à

partir de 1860 Zola affirmait la "nécessité pour l'artiste d'être original."[3] M. Robert nous rappelle aussi que Zola voulait toujours préserver "entre Balzac et les Goncourt sa propre originalité."[4] Ainsi, nous maintenons qu'il ne serait pas logique pour un auteur aussi original que Zola d'avoir fait les emprunts dont Edmond l'accusait.

Notre analyse des relations Zola-Goncourt a montré avec quelle véhémence Edmond, après la mort de Jules, accusait Zola d'avoir plagié des idées, des théories et des intrigues. Pourtant, selon nos recherches, Zola a toujours essayé de garder l'amitié d'Edmond et malgré les nombreuses accusations, il ne se plaignit qu'une fois. Edmond était irrité non seulement par le succès de Zola dans le monde littéraire, mais aussi par sa personnalité, sa facilité avec la publicité et ses goûts bourgeois. Toutes ces choses accablaient de rancune le vieil aristocrate. En plus, à partir de 1888, les tentatives de Zola qui voulait devenir membre de l'Académie française contribuèrent à l'irritation d'Edmond. Pourtant, ce dernier semblait très content quand, en 1895, Zola fit des efforts pour obtenir qu'on accorde à l'aîné des Goncourt la décoration d'Officier de la Légion d'honneur. Un an plus tard, aux obsèques d'Edmond, ce fut encore Zola qui prononça les derniers mots.

Afin d'examiner la vérité de l'accusation d'Edmond que Zola plagiait ses idées, il nous a fallu analyser les idées de Zola

avant qu'il ne fît la connaissance des oeuvres des deux frères. En peinture, la préférence qu'éprouvait Zola pour l'impressionnisme n'avait rien en commun avec les théories des Goncourt qui s'orientaient surtout vers le 18e siècle. Dans le domaine de la littérature, la correspondance de Zola avant 1865 montre qu'il possédait au moins en germe la plupart de ses idées avant d'avoir lu aucun roman des Goncourt.

Parmi les idées de la jeunesse de Zola se trouvent un rejet du romantisme qui évite les aspects désagréables de l'existence et un désir de montrer la vérité tout en créant une littérature qui conformerait à la mentalité de son époque. L'intérêt que témoignait Zola pour la science et pour ses lois détérministes venait, comme nous avons vu de Jules Michelet et d'Hippolyte Taine et non pas des Goncourt. En plus, Zola croyait trouver des exemples de vérité dans les oeuvres de Montaigne, Shakespeare et Molière. Ainsi, il possédait déjà la genèse de ses idées avant son entrée à la librairie Hachette en 1862, où comme nous avons montré, Zola fit la connaissance des auteurs de son temps comme Flaubert, Champfleury et les Goncourt.

Mais puisqu'Edmond ne connaissait pas Zola avant 1868, ce premier ne pouvait pas être au courant des idées que tenait Zola pendant sa jeunesse. Par conséquent, l'aîné des Goncourt l'accusait continuellement dans son Journal d'avoir plagié Germinie Lacerteux dans L'Assommoir. Pourtant, un examen de ces deux romans a montré que les plaintes d'Edmond au sujet de ces deux livres étaient fragiles

et peu croyables, puisque la source la plus importante pour les milieux et les personnages de L'Assommoir était Le Sublime de Denis Poulot et non pas Germinie Lacerteux.

Par conséquent, en comparant les personnages de L'Assommoir et de Germinie Lacerteux, nous avons trouvé des différences entre Lantier et Jupillon et entre Coupeau et Gautruche. Gervaise et Germinie, au contraire, paraissent avoir plus en commun. D'origine paysanne, toutes les deux, après avoir supporté une jeunesse dure, manquent de sécurité et sont prêtes à se sacrifier. A la fin des deux romans ces protagonistes sont complètement vaincues. Mais si Gervaise et Germinie se ressemblent un peu, il y a de très grandes différences entre Adèle de Germinie Lacerteux et Virginie de L'Assommoir. Adèle est surtout une copine pour Germinie, tandis que Virginie, dès la fessée au lavoir, en veut à Gervaise. A la fin de L'Assommoir, Virginie triomphe sur Gervaise qui se ruine. Nous voyons donc que la plupart des personnages des deux romans ne se ressemblent pas.

Même les milieux décrits dans les deux romans sont différents. Les Goncourt, qui peignent une aristocrate ruinée, la petite bourgeoisie et les domestiques négligent le prolétariat, sauf pour Gautruche. Zola, au contraire, décrit des milieux prolétariens où tous les personnages principaux sont ouvriers. Par conséquent, il est évident que Zola n'empruntait ni ses personnages, ni son milieu, ni ses idées au roman Germinie Lacerteux. Ainsi, nous avons montré

que Zola possédait la plupart de ses idées en germe avant d'avoir rencontré Edmond et Jules de Goncourt et qu'une comparaison des romans qui ont fait l'objet des plaintes d'Edmond révèle que le traitement du milieu et des personnages n'est pas le même.

Pourtant, ce qu'Edmond ne semblait pas avoir remarqué était que malgré les nombreuses idées que possédait Zola avant 1865, ce dernier n'avait pas encore décidé en quelle direction devrait procéder son travail littéraire. Par conséquent, la possibilité reste que Germinie Lacerteux, par sa description impressionnante d'un personnage et du milieu ouvrier était le roman qui devait indiquer à Zola la direction de son évolution littéraire. D'autre part, si une étude des aspects concrets qui auraient pu établir le bien-fondé des accusations d'Edmond ne révèle rien, notre étude soulève certaines questions qui dépassent le cadre de notre travail. Jusqu'à quel point Zola a-t-il exploité et l'oeuvre et l'amitié pour des fins personnelles? Est-ce que les accusations d'Edmond ont été motivées uniquement par la jalousie ou est-ce que ce dernier avait des raisons plus profondes à en vouloir au plus jeune romancier? Est-ce que les deux frères avaient reconnu la force de l'originalité de Zola et avaient-ils compris que le jeune romancier, s'inspirant de leurs oeuvres, allait bientôt les dépasser? Est-ce que la similarité entre les deux héroînes, Germinie et Gervaise, justifie les différences? Nous espérons montrer par ces quelques indications le genre de problèmes soulevés par nos recherches, ayant ainsi l'esprit de montrer les voies que devraient suivre toute autre investigation des relations Zola - Goncourt.

NOTES

[1] Emile Zola (New York, 1968), p. 7.

[2] Wilson, p. 25.

[3] Robert, p. 37.

[4] Ibid.

BIBLIOGRAPHIE

OEUVRES DES GONCOURT CONSULTEES

Goncourt, Edmond. Chérie. 1884; rpt. Paris: Charpentier, 1910.

____________. La Fille Elisa. 1877; rpt. Paris: Charpentier, 1911.

Goncourt, Edmond et Jules. Germinie Lacerteux. 1865; rpt. Paris: Nizet, 1968.

____________. Journal: mémoires de la vie littéraire. Ed. Robert Ricatte. 4 vols. Monaco: Fasquelle et Flammarion, 1959.

____________. Madame Gervaisais. 1869; rpt. Paris: Charpentier, 1909.

____________. Manette Salomon. 1867; rpt. Paris: Charpentier, 1897.

____________. Préfaces et manifestes littéraires. Paris: Charpentier, 1888.

Pages choisies des auteurs contemporains: E. et J. de Goncourt. Ed. Gustave Toudouze. Paris: Armand Colin, 1896.

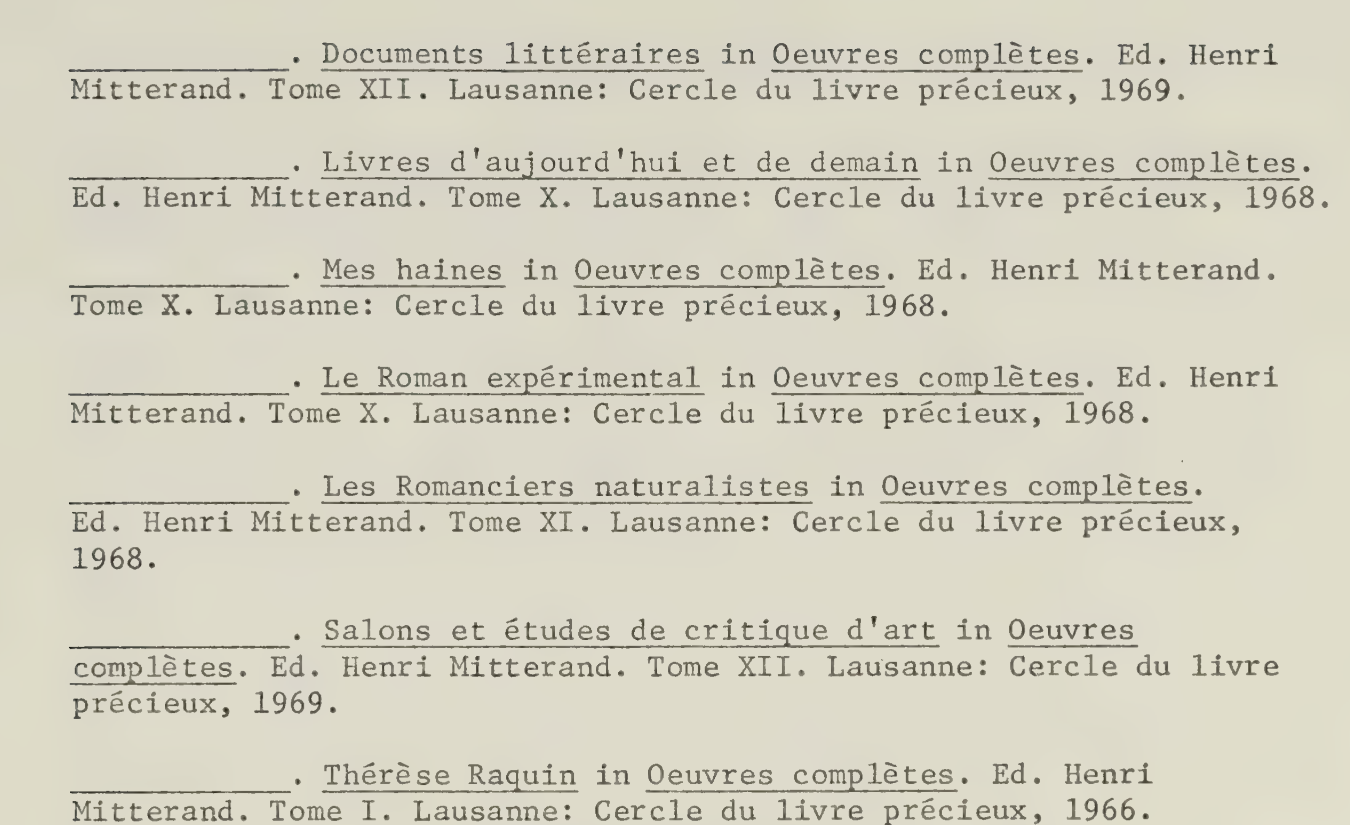
OEUVRES DE ZOLA CONSULTEES

Zola, Emile. L'Assommoir. 1877; rpt. Paris: Fasquelle, 1968.

____________. Correspondance. Ed. Maurice La Blond. 2 vols. Paris: François Bernouard, 1929.

____________. Correspondance in Oeuvres complètes. Ed. Henri Mitterand. Tome XIV. Lausanne: Cercle du livre précieux, 1970.

____________. Contes à Ninon in Oeuvres complètes. Ed. Henri Mitterand. Tome IX. Lausanne: Cercle du livre précieux, 1968.



__________. *Documents littéraires* in *Oeuvres complètes*. Ed. Henri Mitterand. Tome XII. Lausanne: Cercle du livre précieux, 1969.

__________. *Livres d'aujourd'hui et de demain* in *Oeuvres complètes*. Ed. Henri Mitterand. Tome X. Lausanne: Cercle du livre précieux, 1968.

__________. *Mes haines* in *Oeuvres complètes*. Ed. Henri Mitterand. Tome X. Lausanne: Cercle du livre précieux, 1968.

__________. *Le Roman expérimental* in *Oeuvres complètes*. Ed. Henri Mitterand. Tome X. Lausanne: Cercle du livre précieux, 1968.

__________. *Les Romanciers naturalistes* in *Oeuvres complètes*. Ed. Henri Mitterand. Tome XI. Lausanne: Cercle du livre précieux, 1968.

__________. *Salons et études de critique d'art* in *Oeuvres complètes*. Ed. Henri Mitterand. Tome XII. Lausanne: Cercle du livre précieux, 1969.

__________. *Thérèse Raquin* in *Oeuvres complètes*. Ed. Henri Mitterand. Tome I. Lausanne: Cercle du livre précieux, 1966.

PRINCIPAUX OUVRAGES CRITIQUES CONSULTES

Adhémar, Jean et Hélène. "Le Critique d'art." Zola: Collection génies et réalités. Paris: Hachette, 1969, pp. 53-70.

Alexis, Paul. Emile Zola: notes d'un ami. Paris: Charpentier, 1882.

Baldick, Robert. The Goncourts. New York: Hillary House, 1960.

Billy, André. Les Frères Goncourt: la vie littéraire à Paris pendant la seconde moitié du XIX[e] siècle. Paris: Flammarion, 1954.

Daudet, Mme Alphonse. Souvenirs autour d'un groupe littéraire. Paris: Fasquelle, 1909.

Dauzat, Albert. Les Argots. 1929; rpt. Paris: Delagrave, 1946.

Deffoux, Léon. La Publication de L'Assommoir. Paris: Société française d'éditions littéraires et techniques, 1931.

Delzant, Alidor. Les Goncourt. Paris: Charpentier, 1889.

Grant, Elliott Mansfield. Emile Zola. New York: Twayne Publications, 1966.

Hemmings, F.W.J. Emile Zola. 2nd ed. Oxford: Clarendon Press, 1966.

Kanes, Martin. L'Atelier de Zola. Genève: Droz, 1963.

Lapp, John C. Zola Before the Rougon-Macquart. Toronto: University of Toronto Press, 1964.

Le Blond, Maurice. "Zola et les Goncourt." Revue Bleue, 17 mars 1928, pp. 64-66.

Margerit, Robert. "Zola sans le naturalisme." Présence de Zola. Ed. Marc Bernard. Paris: Fasquelle, 1953, pp. 88-91.

Massis, Henri. Comment Emile Zola composait ses romans d'après ses notes personnelles et inédites. Paris: Charpentier, 1906.

Maupassant, Guy de. Emile Zola. Paris: A. Quantin, 1883.

Michelet, Jules. L'Amour. Paris: Hachette, 1859.

Mitterand, Henri. "La Formation littéraire d'Emile Zola: la naissance du naturalisme." Les Cahiers Naturalistes, 24-25 (1963), 21-23.

Mitterand, Henri. "La Genèse et la publication de L'Assommoir." Les Lettres Françaises, 886 (1961), 8-9.

_______________. "Un Jeune Homme de province à Paris: Emile Zola de 1858-61." Les Cahiers Naturalistes, 11 (1958), 444-453.

Poulot, Denis. Le Sublime ou le travailleur comme il est en 1870 et ce qu'il peut être. 2nd ed., 1870; rpt. Paris: Charpentier, 1872.

Ricatte, Robert. La Création romanesque chez les Goncourt. Paris: A. Colin, 1953.

Robert, Guy. Emile Zola, principes et caractères généraux de son oeuvre. Paris: Société d'édition les belles lettres, 1952.

Sabatier, Pierre. L'Esthétique des Goncourt. Paris: Hachette, 1920.

_______________. Germinie Lacerteux des Goncourt. Paris: Sfelt, 1948.

Sauvage, Marcel. Jules et Edmond de Goncourt: précurseurs. Paris: Mercure de France, 1970.

Suwala, Halina. "La Formation des idées littéraires de Zola au cours des années 1860-65." Europe, 468-69 (1968), 268-79.

_______________. "Zola et les conférences de la rue de la Paix." Les Cahiers Naturalistes, 37 (1969), 1-19.

Walker, Philip D. Emile Zola. New York: Humanities Press, 1968.

Wilson, Angus, Emile Zola: An Introductory Study of his Novels. New York: William Morrow, 1952.